



# विषय-सूची

संख्या	विषय	पृष्ठ-संख्या
१.	भारतेन्दु के साहित्यिक आदर्श ...	१
२.	महावीरप्रसाद द्विवेदी का आचार्यत्व	२१
३.	प्रसाद जी का 'आँसू' ... ..	२४
४.	उपन्यास और समाज-सुधार	२८
५.	काव्य और रहस्यवाद ... ..	४१
६.	छायावाद ... ..	५६
७.	रंगमंच ... ..	६४
८.	कविता का जन्म . ..	११२
९.	आज का साहित्य ... ..	१२०





# भारतेन्दु के साहित्यिक आदर्श



हिन्दी गद्य के विधास में भारतेन्दु की प्रतिभा ने जो कार्य किया वह उनके पूर्व के गद्य-लेखकों की सम्मिलित शक्तियों से भी नहीं हो सका था। इतनी ज़ात तो मान्य है कि भारतेन्दु के पूर्ववर्ती लेखकों ने गद्य में साहित्य-रचना की भावना को जन्म अवश्य दे दिया था। पद्यमय साहित्य-सृष्टि की सीमेंत प्रवृत्ति में विधास की स्थिति प्रकट होने लगी थी और धर्म की भावना भी गद्य में प्रवाहित होने का मार्ग खोज रही थी। विट्ठलनाथ और गुरुलनाथ की पुष्टिमार्ग सम्बन्धी दार्शनिक वार्ताएँ, रुद्रासुख, लल्लुलाल और सदलमेश्वर की धार्मिक और नीति सम्बन्धी आख्यायिकाएँ, सैयद इशा की प्रयोगात्मक ठेठ कहानी और शिवप्रसाद सितार-ए-हिन्द और राजा लक्ष्मणसिंह की क्रमशः ऐतिहासिक और साहित्यिक कृतियाँ गद्य की शिलान्यास ही नहीं कर चुकी थीं; 'दरन्' उसके निर्माण की ओर अग्रसर भी हो चुकी थी। आवश्यकता इस बात की थी कि गद्य में पद्य की मूर्ति साहित्यिक सौन्दर्य की सृष्टि की जावे। गद्य भी उतना ही सुथरा और स्पष्ट हो जितना पद्य। उसने भी पद्य जैसी सुरुजि और अध्यक्षाँ होनी। इस प्रकार के गद्य का निर्माण भारतेन्दु की लेखनी से हुआ। इस कथन को और भी स्पष्ट करना आवश्यक है।

भारतेन्दु की लेखनी में यह था इसीलिए उनके द्वारा गद्य की पराङ्मुख-शीली सम्पादन हुई। वस्तुतः इस स्थिति के शीघ्र पता जाने में

अभी समय की अपेक्षा थी क्योंकि भारतेन्दु के पूर्व लेखकों का दृष्टिकोण ही दूसरा था। गोकुलनाथ और सदासुख का आदर्श धार्मिक विचारों का प्रचार था। अतएव गद्य के सेन्दर्य की ओर वे ध्यान नहीं दे सकते थे। इस प्रकार लल्लूनाथ और सदासुख पाठ्य पुस्तकें लिखते हुए भी उपदेशात्मक प्रवृत्ति की अवहेलना नहीं कर सके। इंशा ने तो मनोरंजन के लिए भाषा के साथ विनोद किया है। शिवप्रसाद और लक्ष्मणसिंह ने गद्य की रूप रेखा सो बना प्रारम्भ कर दिया था पर दोनों अपने-अपने आदर्शों के लिए लड़ रहे थे। शिवप्रसाद ने अरबी और फ़ारसी शब्दों की ओर रुचि दिखलाई और लक्ष्मणसिंह ने ब्रजभाषा के प्राचीन शब्दों की ओर नमता प्रदर्शित की। इस प्रकार शिष्ट गद्य की आवश्यकता अनुभव करते हुए भी भारतेन्दु के पूर्ववर्ती लेखक असफल रहे।

गद्य के इस परेष्करण में बहुत सी शक्तियाँ काम कर रही थी। पहली तो यह थी कि श्रृंगार के बोझ से लदी हुई ब्रजभाषा की कविता ने एक ही विषय के पिष्टपेषण से कुछचि उत्पन्न कर दी थी। इस प्रकार कविता जो साहित्य की एकमात्र शासिका थी अपने महत्व के पद से गिरने लगी और रुचि-वैचित्र्य के लिए गद्य की आवश्यकता ज्ञात हुई। दूसरी बात यह थी कि साहित्य के अंगों का निरूपण पद्य में विस्तार-पूर्वक स्पष्टता के साथ नहीं हो सकता था, इसलिए भी गद्य की आवश्यकता हुई। तीसरी बात यह थी कि अंग्रेजी शासन ने भावों की परिधि बहुत विस्तृत कर दी थी और अनेक विषयों की विवेचना के लिए गद्य का सहारा लेना अनिवार्य हो गया था। साथ ही साथ अंग्रेजी

और बंगला साहित्य के सम्पर्क में आने से हिन्दी साहित्य ने उनके नाटक और उपन्यास के वैभव की ओर दृष्टिपात कर उसी मार्ग का अवलम्बन भी किया। इसके लिए गद्य की आवश्यकता हुई और साहित्यिक गद्य के निर्माण की भावना प्रधान रूप से सामने आई। ईसाइयों के धर्म-प्रचार और स्कूलों की पाठ्य-पुस्तकों ने भी परिष्कृत गद्य के लिए मार्ग तैयार किया पर भारतेन्दु जिस प्रवृत्ति से शुद्ध गद्य लिखने के लिए प्रेरित हुए थे वह अंग्रेज़ी और बंगला की साहित्य-श्री से ही उद्भूत हुई थी। क्योंकि हम देखते हैं कि भारतेन्दु जी का सबसे पहला नाटक बंगला नाटक 'विद्यासुन्दर' का अनुवाद ही है और 'सत्य हरिश्चन्द्र' उनके मित्र बा० बालेश्वरप्रसाद बी० ए० की इच्छा से अंग्रेज़ी नाटकों की शैली पर ही लिखा गया है।

सब से पहले भारतेन्दु ने गद्य की भाषा की ओर ध्यान दिया। उन्होंने भाषा को सरल और शुद्ध कर उसे मधुर और प्रवाहयुक्त बना दिया। भारतेन्दु ने भाषा को प्राचीन लेखकों की ब्रजभाषा, बिहारी अथवा उर्दू फ़ारसी के अत्यधिक प्रभाव से मुक्त कर ऐसा परिष्कृत और शिष्ट रूप दिया जो अपने सहारे खड़ा हो सके और अन्य भाषाओं के साथ अपनी सस्कृति लेकर नवीन युग का सन्देश दे सके। ऐसा गद्य साहित्य में कितना लोकप्रिय हुआ, यह उनके समकालीन गद्य की प्रगति से ज्ञात हो सकता है।

भाव की दृष्टि से भी भारतेन्दु ने युग-परिवर्तनकारी साहित्य की सृष्टि की। भक्ति, नीति और श्रृंगार की परिधि में ही साहित्य कैद था। भारतेन्दु ने नवयुग के देश-प्रेम, जाति-प्रेम, समाज-संगठन आदि विषयों

से अपनी कृतियों की स्फुरत बनाई और साहेब ने उन्नतेशील और तत्कालीन जीवन की प्रवृत्तियों का चित्र खींचकर साहेब को सर्जित बनाया ।

इस प्रकार भारतेन्दु ने भाग और भाव दोनों का परिष्करण दिया । भाव के दृष्टिकोण से उन्होंने सामाजिक, राजनीतिक तथा धार्मिक क्षेत्रों में क्रान्ति सी उपस्थित कर दी । सामाजिक क्रान्ति उन्होंने नोलदेवो (२५ दिसम्बर सन् १८८१, सन् १९३८) ने ऐतिहासिक गीतरूपक के रूपमें लिख कर की । वे भूमिका में स्पष्ट लिखते हैं :—

“इसमें यह शका किसी को न हो कि मैं स्वान में भी यह इच्छा करता हूँ कि इन गेरागी युवती-युवकों की भाँति हमारी कुललक्ष्मीगण भी लज्जा में तिलाजलि देकर अपने-पते के साथ घूमें किन्तु और जिन बातों में जिस भाँति अंग्रेजी स्त्रियाँ सम्बन्धन होती हैं, पढ़ी लिखी होती हैं, घर का काम-काज सभालती हैं, अपने सन्तानगण को शिक्षा देती हैं, अपना स्वत्व पहिचानती हैं, अपनी जाति और अपने देश की सम्पत्ति-विपत्ति को समझती हैं, उसमें सहायता देती हैं, और इतने समुन्नत मनुष्य जीवन को व्यर्थ गृहदास्य और कलह ही में नहीं खोती, उसी भाँति हमारी गृहदेवता भी वर्तमान दीनावस्था को उल्लघन करके कुछ उन्नते प्राप्त करें, यही लालसा है । इस उन्नति-पथ का अवरोधक हम लोगों की वर्तमान कुल-परंपरा मात्र है और कुछ नहीं है । आर्यजन मात्र को विश्वास है कि हमारे यहाँ सर्वदा स्त्रीगण इसी अवस्था में थीं । इस-विश्वास के भ्रम को दूर करने के हेतु यह ग्रन्थ विरचित होकर आप-लोभो के कोमल करकमलों में समर्पित होता है ।”

वाचू श्याममुन्मदराज जी के मतानुसार “जिस आदर्श को सामने रखकर भारतेन्दुजी ने इसकी रचना की है उसकी सिद्धि इसमें नहीं होती। इससे तो केवल प्रतिहिंसा के भाव को उत्तेजना मिलती है।”<sup>१</sup> अपने अधिकार और गौरव की रक्षा करने के लिए यदि उग्र रूप धारण करने की आवश्यकता हो, तो वह प्रतिहिंसा नहीं कही जा सकती। नीलदेवी अपनी मर्यादा का निर्वाह करने, ‘दासत्व स्वीकार’ न करने, “कैशल से लडाई” करने और अपने पति सूर्यदेव की मृत्यु का दण्ड देने के लिए ही गायिका का रूप धारण करती है और अमीर अबदुशशरीफ के “लो जान साहब” कहने पर अपने सतीत्व की रक्षा करने के लिए ही “कटार निकाल कर अमीर को मारती है।”<sup>२</sup> इससे स्त्री के लिए साहस, उत्साह, पातिव्रत, शील और क्रियात्मक होने की शिक्षा है। आर्य-गौरव की रक्षा के साथ-साथ स्त्री-आदर्श की प्रेरणा भी भारतेन्दु के नाटक में स्पष्ट लक्षित होती है। इस प्रकार वे समाज में स्त्री को मर्यादापूर्ण शक्ति में संमन्वित देखना चाहते हैं।

भारतेन्दु ने धार्मिक क्रांति ‘वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति’ नामक प्रहसन (संवत् १९३०, सन् १८७३) में प्रदर्शित की। धर्म के नाम पर कितना आडम्बर, अनाचार और पाखंड होता है, इसी का सजीव वर्णन उस प्रहसन में है। पूजा करने के लिए कितनी हिंसा होती है, इसका भी भस्मपूर्ण वर्णन उस प्रहसन में किया गया है। प्रथम अंक में राजा कहता है “तो कल हम बड़ी पूजा करेंगे। एक लाख बकरा और बहुत

१ भारतेन्दु नाटकावली, प्रस्तावना, पृष्ठ ६८

२ भारतेन्दु नाटकावली, पृष्ठ ३६४



से पत्नी मगवा रखना ।” ‘भागवत’ ‘मनुस्मृति’ ‘पराशरस्मृति’ आदि के उद्धरणों का उपहास किया गया है । अन्त में ‘नासिकेतोपाख्यान’ की भांति जिसने जैसा कर्म किया है, उसके अनुसार उसे यमराज के द्वारा दंड की व्यवस्था दी गई है । इस प्रकार भारतेन्दु ने धर्म के क्षेत्र से पाखंड, हिंसा, आडम्बर आदि के निर्वासेत करने की निश्चित धारणा प्रदर्शित की है । जब चतुर्थ अंक में राजा यमराज से हाथ जोड़कर कहता है—“महाराज, मैंने तो अपने जान सब धर्म ही निया-फोई पाप नहीं किया, जो मांस खाया वह देवता पितर को चढ़ाकर खाया और देखिए ‘महाभारत’ में लिखा है कि ब्राह्मणों ने भूख के मारे गोवध करके खा लिया पर श्राद्ध कर लिया था इससे कुछ नहीं हुआ..... अग्नेजो के राज्य में इतनी गोहिंसा होती है, सब हिन्दू ग्रीक खाते हैं उन्हें आप नहीं दंड देते और हाय, हमसे धार्मिक की यह-दशा, दुहाई वेदों की, दुहाई धर्मशास्त्र की, दुहाई व्यासजी की, हाय रे मैं इनके भरोसे मारा गया” तब उसे ढोडे लगते हैं और वह ‘अधतामिख’ नामक नरक में डाला जाता है । शैव और वैष्णव अपनी ‘अकृत्रिम भक्ते’ से कैलाश और वैकुण्ठ का वास पाते हैं और ईश्वर से ‘सामीप्य मुक्ति’ प्राप्त करते हैं । शैव और वैष्णव अंत में ‘भरतवाक्य’ में स्वार्थमय धर्म के दूर होने की मगल-कामना करते हैं । इस ‘भरतवाक्य’ में भारतेन्दु का कंठस्वर गूँज रहा है:-

निज स्वार्थ को धरम दूर या जग सों होई ।

ईश्वर पद में भक्ति करैं छल विनु सब कोई ॥

खल के विष वैज्ञान सो मत सज्जन दुख पावै ।

छूटै राज-कर मेघ समय पै जल बरसावै ॥

इसके अतिरिक्त 'श्रीहरिश्चन्द्रकला' के चतुर्थ भाग† ('भक्तसर्वस्व') में जितने ग्रन्थ सप्रहीत हैं\* । उन सभी से भारतेन्दु के धार्मिक आदर्शों का परिचय प्राप्त होता है । वे श्री वल्लभीय सम्प्रदाय के थे । उन्हीं के शब्दों में "हम तो मोल लिए या घर के । दास दास श्री वल्लभकुल के चाकर राधावर के" और "हम तो श्री वल्लभ को जानै । सेवत वल्लभ पद पंकज को वल्लभ ही को ध्यावै ।...हरीचद वल्लभपद बल सों इन्द्रहु को नहिं मानै" । वे श्रीकृष्ण के उपासक थे । 'श्रीहरिश्चन्द्र कला' के पाचवे भाग "काव्यामृत प्रवाह" में भक्ति और धार्मिक आदर्श का बड़ा सजीव और प्रेममय चित्रण है । अपने प्रेम के आदर्श को स्पष्ट करते हुए वे 'तदीयसर्वस्व' की भूमिका में कहते हैं—“हमारा धर्म ऐसा निर्बल और पतला हो गया है कि केवल स्पर्श से या एक चुल्लू पानी से मर जाता है । कच्चे गले सड़े सूत व चिउट्टी की दशा हमारे धर्म को हो गई है । हाय !!!

†रायवहादुर रामरणविजयसिंह द्वारा सप्रहीत, ग्वड्गविलास प्रेस, बाकीपुर से प्रकाशित, सन् १९२८ ( सवत् १९८५ )

\*वे ग्रन्थ इस प्रकार हैं —भक्त सर्वस्व, वैष्णव सर्वस्व, वल्लभीय सर्वस्व, तदीय सर्वस्वयुगल सर्वस्व, भक्ति सूत्र वैजयन्ती, सर्वोत्तम स्तोत्र भाषा, उत्तरार्ध भक्तमाल, उत्सवावली, वैष्णवता और भारतवर्ष, अष्टादश पुराणोपक्रमशिका, वैशाख महात्म्य, कार्तिक कर्मविधि, कार्तिक नैमित्तिक कृत्य, कार्तिक स्नान, मार्गशीर्ष माहेमा, माघ स्नानविधि, पुरुषोत्तम मास विधान पुरुषोत्तम पंचक, गीतगोविन्दानन्द, कुरानशरीफ तथा ईश खीष्ट और ईश कृष्ण, तहकीकातपुरी की तहकीकात ।

इसने मुक्तकण्ठ से कहा गया है कि केवल प्रेम परमेश्वर का दिव्य मार्ग है। निश्चय रखते कि परमेश्वर को पाने का पथ केवल प्रेम है। और बात चाहे धर्म की हो या लोक की, दोनों बेजी ही हैं। बिना शुद्ध प्रेम न लोक है, न परलोक। जिस ससार में परमेश्वर ने उत्पन्न किया है, जिस जाते व कुटुम्ब से तुम्हारा सम्बन्ध है और जिस देश से तुम हों उससे सहज सरल प्रेम करो और अपने परम पिता परम गुरु परमपूज्य परमात्मा प्रयतन को केवल प्रेम से ढूँढो। वस अर कोई साधन नहीं है।”

राजनैतिक क्रान्ति उन्होंने अपने देश-प्रेम का ज्वलन्त उदाहरण देकर साहित्य-प्रेम के साथ ही प्रदर्शित किया। अपने देश-प्रेम का परिचय उन्होंने ‘भारत दुर्दश’ लिख कर दिया। इसके आतिरेकत उन्होंने अपने अन्य ग्रन्थों में भी अपने देश-प्रेम की झलक इंगित कर दी है। ‘सत्य हरिश्चन्द्र’ नाटक में उनकी राष्ट्रीय भावना इतनी स्वतंत्र हो गई है कि वे अपने को रोक भी नहीं सके और नाटक के अंत में ‘भारत-वाक्य’ के रूप में उन्होंने राजा हरिश्चन्द्र के मुख से यह कहला दिया :

खल जनन सों सज्जन दुखी मत होहिं हरिपूद रति रहै ।  
उपधर्म छूटै सत्त्व निज भारत गहै कर दुख वहै ॥

‘भारतेन्दु नाटकावली’, पृष्ठ ४६०

‘यहा सत्त्व निज भारत गहै’ से पराधीन भारत के पूर्ण स्वतंत्र होने की ओर संकेत है। इसका कारण शायद यह हो कि यह समय सन् १८५७ के विद्रोह के बाद का था और जनता के हृदय में इस समय राज्य के प्रति असन्तोष आ गया था। इस प्रकार भारतेन्दु अपने समय

मैं भी भारत की स्वाधीनता का स्वप्न देख रहे थे। 'भारत-दुर्दशा' नाट्य रासक\* में आधुनिक परिस्थितियों का चित्रण किया गया है। भारत की प्राचीन सभ्यता और संस्कृति के करुणापूर्ण वर्णन के साथ आधुनिक कुरीतियों का बहुत 'सजीव चित्रण' किया गया है। भारत-वासियों की अकर्मण्यता का भी बहुत विनोदपूर्ण वर्णन है। अन्त में भारत भाग्य का लम्बे स्वर्गत-कथनों में भारत की दुर्दशा पर आंसू बहाते हुए आत्मघात करना पाठकों के हृदय में करुण भावना की सृष्टि करता है। इसमें मास्तेन्दु का देश-प्रेम प्रत्येक पंक्ति से लक्षित होता है। ऐसा जात होता है कि नाटककार के हृदय में देश में प्रचलित कुरीतियों और देश का नष्ट करनेवाले दोंपों के प्रति आतरेक जोम है और वह भारत के उद्धार के लिये कोई मार्ग नहीं देख रहा है। तभी तो भारत-भाग्य से आत्मघात कराकर वह दर्शकों और पाठकों को भारत की वर्तमान वस्तु-स्थिति से पूर्ण परीचेत करा देता है। इस निराशापूर्ण अन्त से यद्यपि नाटककार कोई उज्ज्वल भविष्य की कल्पना नहीं करता तथापि वह अपने पाठकों के हृदय में देश की दशा पर आंसू बहाकर उसके प्रति प्रेम अवश्य जगा देता है। इस प्रकार दुःखान्त नाटक ही मैं नाटककार अपने उद्देश्य की चिरम सफलता पाने का प्रयत्न करता है।

---

\* एक प्रकार का उपद्रव, दृश्य काव्य। इसमें केवल एक ही अंक होता है। नायक उदात्त, नायिका वासवसज्जा, उपनायक पीठमर्द होते हैं। इसमें प्रत्येक प्रकार के गान और नृत्य होते हैं।

यहाँ-यहाँ कह देना आवश्यक होगा कि भारतेन्दु के समय में देश की अवस्था परिवर्तनकाल में थी। इस समय राजनीति के क्षेत्र में अनेक विप्लव हो गए थे और शासन और सभ्यता का दूसरा ही दृष्टि-कोण हो गया था। पाश्चात्य शिक्षा का प्रभाव देश में व्यापक रूप में हो गया था और जनसमुदाय की दृष्टि देश के संगठित स्वरूप की ओर जाने लगी थी। यही कारण था कि भारतेन्दु ने जनता की भावना का प्रतिनिधित्व अपने नाटकों में नहीं सफलता के साथ किया। एक बात प्रत्यक्ष हमारे सामने आती है। यद्यपि भारतेन्दु ने कहीं-कहीं अवसर पाकर जनता की रसतन्त्र होने वाली इस प्रवृत्ति का प्रकाशन कर दिया है तथापि वे खनी स्थानों पर ऐसा नहीं कर सके। इसका कारण संभवतः राज्य-भय है, क्योंकि भारतेन्दु ने अपने स्वतन्त्र विचार की घोषणा करते हुए भी अपने नाटकों के अनेक स्थलों पर अपनी राज-भक्ति प्रदर्शित की है, यद्यपि उस राज-भक्ति के अन्तराल में देश-भक्ति की अजल धारा प्रवाहित है। उदाहरणार्थ :

(अ) भारत—( डरता और कांपता हुआ रोकर )... हाय, परमेश्वर धैर्यगुण में और राज्यराजेश्वरी सात समुद्र पार, अब मेरी कौन- दशा होगी ?†

(आ) भारत भाग्य—अब सोने का समय नहीं है। अगरेजों का राज्य पाकर भी न जगे तो कब जागोगे ?‡

भारत दुर्दशा, भारतेन्दु नाटकावली, पृष्ठ ६००

१ वही, पृष्ठ ६३५

(इ) भारत भाग्य—हा, भारत, तेरी क्या दशा हो गई ? हे करुणा-सागर भगवान, इधर भी दृष्टि कर ! हे भगवती राजराजेश्वरी, इसका हाथ, पकड़ो । १

(ई) भण्डाचार्य—हरिपद मे राति होइ न दुख कोऊ कहं व्यापै ।  
अंगरैजन को राज ईस इत थिर करि थापै ॥२

इन उद्धरणों को देखकर हम कह सकते हैं कि भारतेन्दु के हृदय में देश-भक्ति और राज-भक्ति का अन्तर्द्वन्द्व अवश्य था । अवसर पाकर करुण परिस्थितियों के चित्रण में देश-भक्ते स्पष्ट रूप से स्वतन्त्रता की ओर सकेत करती है । नीलदेवी' के सातवें अंक में भारतेन्दु भारत के अन्धकारपूर्ण भाग्य का वर्णन करते हुए कहते हैं :

स्वाधीनपनो बल धीरज सबहि नसैहै ।

मङ्गलमस्य भारत भुव मसान है जैहै ॥३

अपने नाटकों में भारतेन्दु ने पश्चिमी सभ्यता का वर्णन अवश्य किया है, पर उन्होंने यह बतलाया है कि भारत की संस्कृति ही भारत के लिए श्रेयस्कर है :

जहं भीस करन अर्जुन की छटा दिखाती ।

तहं रही मूढ़ता कलह अविद्या राती ॥

×

×

×

×

×

×

१ वही, पृष्ठ ६३६

२. विप्रस्य विप्रमौषधम्, भारतेन्दु नाटकावली, पृष्ठ ५६३

३. नीलदेवी, भारतेन्दु नाटकावली, पृष्ठ ६६१

अंगरेज राज मुख साज सजे सबभार्ग ।

पै धन विदेश चलि जात इहै अति ख्वारी ॥१॥

इस प्रकार हम भारतेन्दु के हृदय में भारत के मगडिर्ग रूप की चित्ररेखा पाले हैं। उनकी राष्ट्रीयता बहुत ही परिष्कृत है। उनके सामने भारत के अधिकारों का प्रश्न है। वे 'राज-कर' के भी विरुद्ध हैं। इसीलिए तो वे वैदिकी हिंसा हेमा न भवते के अतवाक्य में लिखते हैं :

खल के विष वैसन सो मत सज्जन दुख पावैं ।

छुटे राज-कर सेव समय पर जल बरसावै ॥२॥

उनके सामने राष्ट्र की एकरूपता का चित्र है पर वे किन्हीं परिस्थितियों के कारण उसे स्पष्ट रूप से सामने नहीं रख सकते। उनके हृदय में देश के 'सर्व' के प्राप्त करने की आकांक्षा है और वे उस आकांक्षा को हिन्दी पाठकों के सामने यथावसर रख भी देते हैं।

उन्होंने जो साहित्यिक क्रान्ति की है उससे तो इतिहास की रूपरेखा ही निर्मित है और उसका वर्णन सत्प्रेम में पहले ही हो चुका है। भाषा का आदर्श क्या होना चाहिए यह उन्होंने अपनी पुस्तक "हिन्दी भाषा" ३ में स्पष्ट किया है। भारतेन्दुजी ने "भाषाओं के तीन विभाग" ४ माने

१. भारत दुर्दशा; भारतेन्दु नाटकावली, पृष्ठ ५६३

२. वैदिकी हिंसा हिंसा न भवते, भारतेन्दु नाटकावली, पृष्ठ ३६३

३. हिन्दी भाषा—भारतभूषण भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र लिखित ।

म० कु० बाबू रामदीनसिंह द्वारा प्रकाशित । खडग्विलास, प्रेस, बाकीपुर  
सन १८६० ई. में प्रकाशित ।

४. हिन्दी भाषा, पृष्ठ १

है। “घर में बोलने की भाषा, कविता की भाषा और लिखने की भाषा”। घर में बोलने की भाषा को उन्होंने कोई विशेष महत्व नहीं दिया। कविता की भाषा के सम्बन्ध में वे लिखते हैं :

“अश्विमेत्तर देश के कविता की भाषा ब्रजभाषा है यह निर्णीत हो चुकी है और प्राचीन काल में लोग इसी भाषा में कविता करते आते हैं, परन्तु यह कह सकते हैं कि यह नियम अकबर के समय के पूर्व नहीं था क्योंकि, मुहम्मद मलिक जायसी और चन्द की कविता, विजयनगर ही है और वैसे ही तुलसीदास जी ने भी ब्रजभाषा का नियम भंग कर दिया। जो हो मैंने आप कई घेर परिश्रम किया कि खड़ी बोली में कुछ कविता बनाऊ पर वह चित्तानुसार नहीं बनी इससे यह निश्चय होता है कि ब्रजभाषा ही में कविता करना उत्तम होता है और इसी से सब कविता ब्रजभाषा में ही उत्तम होती है।”<sup>१</sup>

भारतेन्दु ने बुन्देलखण्ड की बोली, नागभाषा, पंजाबी भाषा, नई पंजाबी, माडवारी, उर्दू मिली प्राचीन कविता, तुलसीदास जी की कविता, त्रैसवारे की कविता, बंगभाषा की कविता, और मैथिली की कविता के उदाहरण देकर यह सिद्ध किया है कि कविता के लिए सबसे उपयुक्त भाषा ब्रज-भाषा ही है। वे नई भाषा की कविता का उदाहरण देते हुए लिखते हैं :

“भजन करौ श्री कृष्ण का मिल करके सब लोग।

सिद्ध होयगा काम आँ छुटेगा सब सोग॥

अब देखिये यह कैसी भोड़ी कविता है मैंने इसका कारण सोचा



कि खड़ी बोली में कविता सीटो क्यों नहीं बनती तो मुझको सबसे बड़ा यह कारण जान पड़ा कि इसमें कितना 'इयादि' में प्रायः दीर्घ मात्रा होती है इससे कविता अच्छी नहीं बनती । आप लोगों को ऊपर के उदाहरणों में स्पष्ट हो जायगा कि कविता की भाषा निःसंदेह ब्रजभाषा ही है और दूसरी भाषाओं की कविता इतना चित्त बंध नहीं पकड़ती ।”

इस पक्ष पर भारतेन्दु ने कविला की भाषा ब्रजभाषा ही मानी है । अब गद्य की भाषा पर विचार करना उचित है । बंगद्य की भाषा लिपि “लिपिर्गद्य नामा” का नाम दिया गया है, इस प्रकार स्पष्ट करने हेतु :

“भाषा का तीसरा अंग लिखने की भाषा है और इसमें बड़ा भगवत् है कोई करते हैं कि उर्दू शब्द मिलने चाहिए कोई कहता है संस्कृत शब्द होने चाहिए और अपनी अपनी रुचि के अनुसार सब लिखते हैं और इसके हेतु कोई भाषा कभी निश्चित नहीं हो सकती । हम सब भाषाओं का नीचे उदाहरण लिखते हैं३ ।”

भारतेन्दु ने उदाहरण देने के लिए निम्न प्रकार की भाषाएँ चुनी है :

- १—जिसमें संस्कृत के बहुत शब्द हैं ।
- २—जिसमें संस्कृत के शब्द थोड़े हैं ।
- ३—जो शुद्ध हिन्दी हैं ।
- ४—जिसमें किसी भाषा के शब्द मिलने का नेम नहीं है ।
- ५—जिसमें फारसी शब्द विशेष हैं ।

---

२. वही पृष्ठ ११

३. वही पृष्ठ १२

६—जिसने अंगरेजी शब्द हिन्दी होकर मित्र गये हैं ।

७—जिसमें पुरावियों की बोली व काशी की देश भाषा है ।

८—जो काशी के अर्धशिक्षित बोलते हैं ।

९—दक्षिण लोगों की हिन्दी ।

१०—बंगालियों की हिन्दी ।

११—अंगरेजों की हिन्दी ।

१२—रेलवे की हिन्दी ।

इन भाषाओं के उदाहरण देकर भारतेन्दु लिखते हैं ।

“हम इस स्थान पर वाद नहीं किया चाहते कि कोन भाषा उत्तम है और वही लिखनी चाहिये पर हाँ मुझसे कोई अनुमति पूछे तो मैं यह कहूँगा कि नंबर २ और नं० ३ लिखने योग्य हैं ।”

भारतेन्दु जी द्वारा दिए हुए नं० २ और नं० ३ के उदाहरण इस प्रकार हैं :

नं० २—जिसमें संस्कृत के शब्द थोड़े हैं ।

सब विदेशी लोग घर फिर आए, और व्यापारियों ने नौका लादना छोड़ दिया, पुल टूट गए, बाध खुल गए, पंक से पृथ्वी भर गई, पहाड़ी नदियों ने अपने बल दिखाए, बहुत वृक्ष समेत फूल तोड़ गिराए, सर्प बिलों से बाहर निकले, महानदियाँ ने मर्यादा भंग कर दी और स्वतंत्रता स्त्रियों की भाँति उमड़ चली ।

नं० ३—जो शुद्ध हिन्दी है ।

पर मेरे प्रीतम अब तक घर न आए क्यूँ उस देश में बरसात

नहीं होती या किसी मौत के फन्द में पड़ गए कि इधर की सुध ही भूल गए। कहा तो वह प्यार ही बातें कहाँ एक सग ऐसा भूल जाना कि चिट्ठी भी न भिजवाना। हा, मैं कहाँ जाऊँ, कैसे करूँ, मेरी तो ऐसी कोई मुह बोली सहेली भी नहीं कि उससे दुखड़ा रो सुनाऊँ, कुछ इधर उधर की बातों ही से जी बहलाऊँ। २

भारतेन्दु ने अधिकतर गद्य में न० ३ वाली भाषा का ही रूप प्रयोग किया है। 'चन्द्रावली नाटिका' से इस प्रकार के उदाहरण भरे पड़े हैं। भाषा का यही रूप दशान ने 'ठेठ हिन्दी' कहा है जिसमें किसी बोली का 'पुट' नहीं है। "बाहर की बोली और गवारू कुछ उसके बीच में न हो, नगे लोग अच्छो से अच्छा जैसा बोलते हैं डाल वही रहे लाह फिली को न द।"

इस प्रकार भारतेन्दु ने हिन्दी भाषा का यह रूप निवारित किया। इसी भाषा में उन्होंने शैलियों की विभेन्नता से लगभग १७५ पुस्तकों की रचना की।

### परिशिष्ट

भारतेन्दु ने गद्य का उदाहरण देने के लिए जितने प्रकार की भाषाएँ चुनी हैं उनमें से उनके आदर्शों के अनुसार दो प्रकार की भाषा-शैलियों के उदाहरण (न० २ और न० ३) लेने जय चुके हैं। शेष नमूने उन्होंने इस प्रकार दिये हैं :

न० १ जिसमें संस्कृत के बहुत शब्द हैं।

अहा, यह कैसी अपूर्व और विचित्र वर्षा ऋतु साम्प्रत प्राप्त हुई है अनवरत आकाश मेघाच्छन्न रहता है और चतुर्दिक कुम्भकटिका पात से नेत्र की गति स्तम्भित हो गई है प्रतिक्षण अभ्र मे चंचला पुंश्चली स्त्री की भांति नर्तन करती है और वैसे ही बकावली उड्डियमान होकर इतस्ततः भ्रमण कर रही है मयूरादि अनेक पक्षिगण प्रफुल्लित चित्त से रव कर रहे हैं और वैसे ही ददुरगण भी पंकाभिपेक करके कुकवियों के भाँति कणविधक ढक्काभकार सा भयानक शब्द करते हैं।

नं० ४ जिसमें किसी भाषा के शब्द मिलने का नेम नहीं है।

ऐसी तो अधेरी रात उसमे अकेली रहना कोई हाल पूछने वाला भी पास नहीं रह-रहकर जी घबड़ाता है कोई खबर लेने भी नहीं आता और न कोई इस विपत्ति में सहाय होकर जान बचाता।

नं० ५ जिसमें फ़ारसी शब्द विशेष हैं।

खुदा इस आफ़त से जी बचाय प्यारे का मुंह जल्द दिखाए कि जान में जान आए। फिर वही ऐश की घड़ियाँ शबोरोज दिलवर की सुहवत रहे रंजोगम दूर हो दिल मसरूर हो।

नं० ६ जिसमें अंग्रेजी शब्द हिन्दी हो के मिल गए हैं।

### कलफ़ते की शोभा

वहाँ हौसों में हज़ारों बक्स माल रखे हैं कंपनियों के सैकड़ों बैग इधर से उधर कुली लोग लिये फिरते हैं लालटैन में गिलास चारों तरफ बल रहे है सड़क की लैन सीधी और चौड़ी है पालकी गाड़ी बग्घी चिरिट फिटन दौड़ रही है रेलवे के स्टेशनों पर टिकट बंट रहा है कोई फर्स्ट क्लास में बैठता है कोई सेकेंड में कोई थर्ड में बैठता है ट्रेन को इन्जिन इधर से

उधर खांच कर ले जाती है बड़े से छोटे तक उहदेदार जज मजिस्ट्रेट कलक्टर पोस्टमास्टर डिप्टी साहब रेंटशनमास्टर करनैल जरनैल कमनियर किरानी और कासंदवल बगेरह चारों ओर घूम रहे हैं कोई कोट पहिने है कोई बूट पहिने है कोई पाकोट में लौट भरे है लाट साहिब भी इधर उधर आते जाते हैं डॉक दौडती है बोट तिरते हैं पादरी लोग गिरजा में किस्तानों को नैविल सुनाने हैं पप में पानी दौडता है कन में लप रौशन हो रही है ।

नं० ७ जिल्लमें पुरदियों की बोली या काशी की देश भाषा है ।

क साहेब आप कब्यो कलकत्ता गये हौ की नाहीं ? जो न गये हो तो एक बेर हमरे कहे से आप ऊ शहर के जरूर देखो देखही के लायक है । आप से हम ओ की तारीफ़ का करी अपने आँखों से देखे बिना ओ का मजे नहीं मिलता आप तो बहुत परदेश जाथौ एक बेर ओहरो भुक पडो ।

नं० ८ जो काशी के अर्द्ध शिक्षित बोलते हैं ।

महाराज मैं सच कहता हौ कलकत्ता देखने ही के योग्य है आप देखियेगा तो खुश हो जाइयेगा हम एक दफे गए रहे तो ऐसा जी प्रसन्न हो गया कि क्या पूछना है ।

नं० ९ दक्षिण के लोगों की हिन्दी ।

सो तो ठीक ही है कलकत्ते तो आप कं एक बेर अवश्य जाना हमारे कूं तो ऐसा जान पडता है कि जबत पृथ्वीतल मे दूसरा ऐसा कोई नगर ही नहीं है ।

## नं० १० बंगालियों की हिन्दी ।

सच है इधर राधा बाजार का, बड़ा बड़ा दोकान है उधर महुआ बाजार मे बहुत अच्छा अच्छा समान है कही गाड़ी खडा है कही केली फला है कही गोरा की समाज की समाज आती है कही अमारा देश का बंगाली बाबू लोगो का पलटन जाती है कोम्पानी लोग दीवालिया होया जाता है कही मारवाडी माल लेकर घर पराता है ।

## नं० ११ अङ्गरेजों की हिन्दी ।

वेशक इसमे कुछ शक नहीं कैलकटा देखने की जगह है हम वहाँ अकसर रहता आप एक देर जाने मागो वहाँ जाकर थोडा सबुर करे देखो बहुत लोग जाता तो आप घर मे पडा पड़ा क्यों सडता जाओ जाओ हमारा कहने से जाओ ।

## नं० १२ रेलवे की भाषा

इष्ट इन्डियन रेलवे

इस्तहार ।

बाशिन्दा मौजे दोमिंगा जिला दुमका कौम डोम मोसम्मी मोहन तारी पेसर भैरव तारी उमर ४५ बरस करीब इष्टेशन साहबगज ट्रेन को रेल से गिरा देने के मतलब से रेल रास्ता का २२३ मील के ऊपर कोई अटकाव रखा था इस जुर्म के सबब गुजस्ता बतारीख १३ जून को साहब शेशीयन जज बहादुर भागलपुर ने उसको दस बरस सख्त कैद की सजा का हुकुम फरमाया ।

ऊपर के लिखे हुए तारीख मे बाशिन्दा मौजे दोमिंगा जिला दुमका कौम सांवताल मोसम्मी बोयला पेसर पीरनी उमर ३० बरस मोहन तारी का साथी होकर रेल रास्ता का उसी मक़ाम पर एक ही वक्त मे उसी तरह का अटकाव रखने के जुर्म मे सख्त कैद मिहमत से सात बरस

कैद की राजा का हुकुम हुआ ।

ट्राफिक सनेजार का आफिस

जमालपुर १२ जुलाई १८८४ ई०

दि - - - - -

एन० सैण्ट० एल० कार्टर  
ट्राफिक सनेजार ।

## पं० महावीरप्रसाद द्विवेदी का आचार्यत्व



नवम्बर सन् १९०२ में 'कुमारसम्भव' के प्रथम पांच सर्गों को अनुवाद कर पं० महावीरप्रसाद द्विवेदी ने हिंदी पाठको का ध्यान इस लिए आकर्षित किया था कि खड़ी बोली हिंदी में भी कविता की जा सकती है और उसमें संस्कृत भाव-व्यंजना की उपयुक्त क्षमता भी उत्पन्न की जा सकती है। यद्यपि द्विवेदीजी की कविता "वही सुघरता सफल समझिये जो प्रियतम को सके लुभाय" [ पंचम सर्ग ] के शब्द-विन्यास से ऊपर नहीं उठ सकी और खड़ी बोली का सौष्ठव स्पष्ट नहीं हो सका, तथापि उनके प्रयास में खड़ी बोली कविता अपने निर्माण पथ पर अग्रसर हो गई और इस प्रकार काव्यक्षेत्र में परिवर्तन का सूत्रपात हुआ। जिस प्रकार भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने समकालीन खड़ी बोली गद्य को सशक्त बनाकर उसमें प्राण-प्रतिष्ठा की थी उसी प्रकार पं० महावीरप्रसाद द्विवेदी ने खड़ी बोली की परुष कही जाने वाली शब्दावली में कविता की पक्तियाँ लिखकर उसमें सगीत की शक्ति प्रेरित की। गद्य और पद्य में नवीन उन्मेष उत्पन्न करने वाले भारतेन्दु और महावीरप्रसाद हिंदी साहित्य के दो कर्मयोगी थे जिन्होंने परिश्रम और अध्यवसाय से खड़ी बोली साहित्य को शक्ति-सम्पन्न बनाया। खड़ी बोली कविता में उन्मेष द्विवेदी जी के कार्य-काल से ही प्रारम्भ होता



है। इसी उन्मेष में हिंदी के राष्ट्रीय कवि बाबू मैथिलीशरण गुप्त की कविता की रूप-रेखा निर्मित हुई।

पं० महावीरप्रसाद द्विवेदी का सम्पादन-कार्य उन्हें गद्य के निर्व्यतम सम्पर्क में ला सकने में समर्थ हुआ। भारतेन्दु के व्यवस्थित किये हुये गद्य में ऐसे कितने ही अभाव थे जो गम्भीर साहित्य के प्रणयन में अवरोधक थे। कहानी और नाटक का गद्य भारतेन्दुजी निर्मित कर सकें, वैज्ञानिक निरूपण और संपत्ति-शास्त्र का गद्य उनके पास नहीं था। उनका गद्य में हृदय है, पस्तिष्क नहीं। इसकी पूर्ति करने के लिए एक वेपाकरण की आवश्यकता थी। और पं० महावीरप्रसाद द्विवेदी संस्कृत व्याकरण का ज्ञान लेकर 'सरस्वती' का सम्पादन करने में सन्नद्ध हुए तो गद्य का रूपान्तर ही हो गया और उसे वह दृढता प्राप्त हुई जो साहित्य के गम्भीर विचारों का भार सहन करने में समर्थ हुई। भाषा को परिमार्जित और शुद्ध करने के सफल में 'सरस्वती'-सम्पादक की जो साधना छिपी हुई है उसका मूल्य नहीं आका जा सकता। गद्य में शब्दों का उपयुक्त चयन भाव-व्यजना में अधिक सहायक होता है और उसे एक विशेष नाद से समन्वित करता है। संस्कृत साहित्य शास्त्र के विचारों का आधार लेते हुए पं० गणेश सदाशिव लेले ने मराठी में साहित्य शास्त्र सम्बन्धी एक ग्रन्थ लिखा। उसके एक अंश को "शब्दार्थ विचार" शीर्षक से प्रश्नोत्तर के रूप में लिख कर सन् १९०६ में पं० महावीरप्रसाद द्विवेदी ने हिन्दी गद्य के शब्दार्थों की ओर पाठकों और लेखकों का ध्यान आकर्षित किया। प्रारम्भ में उन्होंने जो पैरा लिखे उनमें लेखकों, सम्पादकों और पुस्तक-प्रकाशकों के

उत्तरदायित्व की भावना ही भरी हुई थी। सन् १९०४ से १९१० तक उनके अधिकांश लेख भाषा के परिमार्जन की ओर ही ध्यान आकर्षित करने के लिये लिखे गए थे। गणेशदत्त और देवदत्त के वार्तालाप में अथवा प्रश्नोत्तर के रूप में शब्द और अर्थ को विवृत करने वाले लेखकों का उन्होंने यथेष्ट विस्कार किया था और शिष्ट भाषा में दुर्वचन तक कहे थे। इसी से ज्ञात होता है कि द्विवेदीजी भाषा का परिष्कार करने में कितने उग्र थे। भाषा के प्रति किसी प्रकार की भी उपेक्षा सहन करने में वे एकान्त असमर्थ थे। उनका यह कठोर अनुशासन ही भाषा का शुद्ध रूप निर्धारित करने में समर्थ हो सका। यही उनके सम्पादन का सबसे बड़ा कार्य था जिसमें वे जितने सयमी थे, उतनेही निष्ठुर।

भाषा को साहित्य के उपयुक्त बनाने में केवल शब्दों की रुचि परिष्कृत करना ही यथेष्ट नहीं है, उसे भावों से सम्पन्न करने का यत्न भी होना चाहिए। अंगरेजी, मराठी, गुजराती और बंगाली साहित्य के विविध भावों को हिन्दी में रूपांतरित करने को चेष्टा द्विवेदीजी की ओर से जितनी अधिक हुई उतनी हिन्दी के किसी सम्पादक से नहीं हो सकी। भाव-जगत् की विस्तृत परिधि से परिचय कराने के प्रयास में द्विवेदीजी ने भिन्न साहित्य-विषयक अनेक लेख हिन्दी-भाषा-भाषियों को दिए। उन्होंने जो लेख लिखे उनमें से बहुतों में “हिन्दी के सिवा कई अन्य भाषाओं के साहित्य सम्बन्धी विचारों की भी पुष्टि है।” इसीलिए द्विवेदीजी के लेखों का विस्तार मुक्त रूप से अनेक विषयों में है। साहित्य का साधारण ज्ञान जिस-जिस स्थान से—जिस-जिस भाषा से—उन्हें मिला उन्होंने हिन्दी-जगत् के सामने बड़े मनोरञ्जक ढंग से रक्खा। हिन्दी लेखकों को वे केवल भाषा-विषयक शुद्ध ज्ञान से ही परिचित नहीं कराना

चाहते थे, वे उन्हें अपने अधिकारों से भी अवगत करा देना चाहते थे। इसीलिए उन्होंने सन् १९१३ में 'नया कापी राइट एक्ट' नामक लेख लिखा जिसके प्रारम्भ में उन्होंने अपने इसी भाव को संकेत किया है—  
 “इस कानून का घनिष्ठ सम्बन्ध पुस्तकों के लेखकों और प्रकाशकों से है और उसका जानना उनके लिए बहुत आवश्यक भी है। अतएव उसका सारांश लिखना हम यहाँ पर उचित समझते हैं।” इस प्रकार पं० महावीरप्रसाद द्विवेदी ने हिन्दी-जगत के ज्ञान का परिवर्धन और परिष्करण करते हुए जिस उत्तरदायित्वपूर्ण व्यक्तित्व का परिचय दिया उससे न केवल हिन्दी के इतिहास में निःसन्देह आचार्य माने जायेंगे।

## प्रसादजी का 'आँसू'

‘आँसू’ हिन्दी साहित्य की एक अमरकृति है। कविवर प्रसाद का सब से अच्छा काव्य ‘कामायिनी’ है जिसमें उन्होंने जीवन की गहराई में पहुँचकर सुख-दुख की अलग-अलग सीमाएँ पहचानी हैं किन्तु उनके गीतिकाव्य ‘आँसू’ में दुःख की एक ऐसी रेखा है जो अपनी अभिव्यक्ति में जी-हलका करते हुए सुख के द्वार तक जा पहुँचती है। ‘कामायिनी’ में सुख और दुःख इन्द्र धनुष के रंगों की तरह अलग-अलग हैं ! ‘आँसू’ में प्रारंभ का दारुण दुःख और अन्त का अभिव्यक्ति जनित सुख सध्या के श्याम बादलों की अरुण कोरी की तरह मिला हुआ है। साथ ही सन्ध्या की धुंधलापन भी उसमें विषाद का रूप लेकर घिर उठा है। यदि ‘कामायिनी’ में एक तपस्वी की साधना है तो ‘आँसू’ में एक विरही की आत्म-कथा है जो सर्वजनीनता के दृष्टिकोण से प्रत्येक मानव के हृदय

से गूँजकर निकल सकती है और इसलिए प्रसाद के ग्रन्थों में वह सब से अधिक लोकप्रिय भी है ।

‘आँसू’ एक विरह-काव्य है जैसे कवि रामगिरि के यत्न का हृदय लेकर महाकवि कालिदास के स्वरो में अपनी विरह-वेदना किसी ‘छलना’ के पास भेज रहा है । इस वेदना के मनोवैज्ञानिक आधार के सवध में हिन्दी आलोचकों के अलग-अलग मत हैं । कोई यह आधार भौतिक जगत् के नारी-सौन्दर्य को मानते हैं और कोई इसे दिव्य और अलौकिक सत्ता से जोड़ते हैं । मेरी समझ में ‘आँसू’ का आलम्बन इन दोनों आधारों से भिन्न है । यदि सारी कविता को ध्यान से पढ़ा जाय तो इस काव्य में कसकती हुई वेदना का आधार सत्य की सूक्ष्म भावना है जिसके सहारे यह विश्व अपने रूप में स्थिर है तथा जिसके अभाव में वह छल, प्रवचना आडम्बर तथा पाखंड से कलुषित हो जाता है । ‘आँसू’ की निम्नलिखित पंक्तियाँ देखिए :

मुख शशि पर घूँघट डाले  
अंचल में दीप छिपाए  
जीवन की गोधूली में  
कौतूहल से तुम आए

‘जीवन की गोधूली में’ जो आया क्या वह अपने ‘मुख-शशि पर घूँघट’ डाल कर आया ? और क्या वह अपने ‘अंचल में दीप छिपाए’ हुए था ? उस पुरुष को आप क्या कहेंगे जो अपने वस्त्र-विन्यास में घूँघट और अंचल को स्थान देता है ? हमारे परोक्षार्थियों के सामने परीक्षा की ‘गोधूली’ में ये पंक्तियाँ भी ‘कौतूहल सी आई’ । इन

प्रकृतियों में आने वाला पुरुष है या स्त्री या दोनों ? मेरी दृष्टि में वह दोनों रूपों में है यदि हम उसे 'सत्य' मान लें । इस ससार में 'सत्य' अनेक रूपों में आता है, कभी वह कोमल रूप धारण करता है, कभी परुष, कभी सत्य का कौतूहल पुरुष में प्रकट होता है कभी स्त्री में, इसलिए वह दोनों में ही है और दोनों रूपों में आता है । जीवन की समाप्ति होते-होते 'जीवन की गोधूली' में 'सत्य' का कौतूहल विचित्र रूप से आँखों के सामने आ जाता करता है ।

जीवन के प्रारम्भिक काल में कवि ने जगत् को सुख और सतोष से परिपूर्ण समझा था । हमारे कवि प्रसाद भविष्यद्राष्टा थे । उनकी प्रेरणा से हिन्दी में भिन्न-भेद 'अचल' जी तो हैं, भविष्य में कोई सज्जन 'धूँधट' जी भी हो जायेंगे; किन्तु ज्यो-ज्यो कवि की चेतना विकसित होती जाती है वह देखता है कि आडम्बरपूर्ण मानव-व्यवहारों के कारण ससार यत्रणाओं का आगार है । वास्तविक ससार में सत्य की भावना की अवहेलना देख कर कवि का अतःकरण चीत्कार कर उठता है और उसकी वेदना शत-शत धाराओं में फूट निकलती है । उसकी निराशा का मर्मस्पर्शी चित्र 'बुलबुले सिन्धु के फूटे' में व्यक्त हो जाता है ।

'आँसू' के विरह की सब से बड़ी विशेषता उसका कल्याण-विधायक रूप है । 'आँसू' हमें निराशाभरी वेदना से व्याकुल करके अकर्मण्य नहीं बनाता वह जीवन में रूप को निखारने का संदेश देता है । कवि 'वेदना को मानव-जीवन के विकास में प्रकाशमंदिर का सोपान समझता है । वेदना की अन्तर्ज्वाला जीवन को प्रकाश देती है । कविवर पंत के अनुभव की भाँति 'सुख-दुख की आँखमिचौनी, जीवन खोले अपना मुख' की भाँति प्रसादजी की भी जीवन-वेदी पर सुख-दुख दोनों समर्पित होते हैं ।

इस विषय में एक बात ध्यान देने की है कि कवि जीवन के लहराते हुए सागर में स्थिरता सुख के दिनों की विस्मृति के सहारे प्राप्त करता है, न कि आत्मज्ञान के बल पर। 'चेतना लहर न उठेगी, जीवन समुद्र थिर होगा।' प्रनाद जी दुःखों की ओपधि प्रायः विस्मृति में पाते हैं। 'कामायनी' का नायक विष्णु बंध मनु भी कह उठता है :

**विस्मृति आ असवाद घेर ले**

यह वि.मृति सिर्फ वेहोशी है, आत्मा की मस्ती को उभारने वाला आनन्द नहीं ।

फिर भी 'आँसू' एक उच्च कोटि का गीतिकाव्य है। इसमें भावना की एकरूपता, अनुभूति की तीव्रता तथा मधुर सगीत आदि—गीतिकाव्य के अनेक गुण—पाये जाते हैं। इसके भाव तथा कला दोनों ही पक्ष सम्हले हुए हैं। कहीं-कहीं कल्पना की उड़ान और भावों के उभार में कवि ने शब्दों के व्याकरणसम्मत रूप पर ध्यान नहीं दिया है जिससे वाक्य-रचना में कुछ शिथिलता तथा अर्थ में उलझन आ गई है। 'छिल छिल कर छाले फोड़े' वाला पद्य इस देश का उदाहरण है किन्तु महा-कवियों ने कव्य व्याकरण की चिन्ता की है ? वे व्याकरण के पीछे नहीं चलते, व्याकरण उनके पीछे चलता है।

आधुनिक हिन्दी गीतिकाव्य में 'आँसू' एक अमर कृति है।

---

## उपन्यास और समाज-सुधार



साहित्य में उपन्यास ही एक ऐसा अंग है जिसने समाज से अपना सम्बन्ध बहुत गहरे रूप में रक्खा है। उसका कारण यह है कि उपन्यास में जीवन का रूप बहुत सी ऐसी मनोरंजक घटनाओं से बनता है जो सरलता से मन को अपनी ओर खींच लेती है और हम बिना किसी अडचन के जीवन की भाँति-भाँति की गतियों से परिचित हो जाते हैं। यही कारण है कि कहानी और उपन्यास सामाजिक साहित्य में अपना स्थास स्थान रखते हैं। और उनके द्वारा हम किसी भी समाज का चित्र बड़ी सरलता से पा सकते हैं। उपन्यास में जिन घटनाओं और चरित्रों की रूप-रेखा खींची जाती है, उन्हीं घटनाओं और चरित्रों से हम समाज के आहार-व्यवहार, रीति-रस्म और रहन-सहन का पूरा पता पा लेते हैं। उदाहरण के लिए हम समाज का अधिक से अधिक बोलता हुआ चित्र रूसी उपन्यासों में पा सकते हैं। चेखाव, मैक्सिम गोर्की, डोस्टो-एवस्की, तुर्गेनेव, टालस्टाय आदि ऐसे कहानीकार और उपन्यासकार हुए हैं जिन्होंने पद-पद पर समाज की परिस्थितियों के चित्र खींचे हैं, और हमें बुराईयों और अत्याचारों की जलती हुई ज्वाला से खींचकर शांति के सरोवर तक पहुँचाया है। इसलिए कि हमारा समाज पश्चिम के समाजों से भिन्न है, हमें अपने समाज के चित्र के लिए, इस देश की भाषा में लिखे गये उपन्यासों पर ही विचार करना चाहिए। इस विचार को सामने रखते हुए हम इस समय बंगाली, गुजराती और हिन्दी उपन्यासों

पर ही अपनी नज़र डालेंगे ।

हमारे सामने सबसे बड़ा सवाल यह है कि क्या हम उपन्यासों को ऐसा रूप दें कि वे हमारे साहित्य के रूप को छोड़कर एक ऐसी जिम्मेदारी उठा लें कि समाज के हर एक वर्ग की आलोचना करते हुए हम उसे कभी तो स्वर्ग का हिस्सा मान ले और कभी उसमें नरक की दुर्गन्धि समझकर उसका तिरस्कार करें ? क्या उपन्यास मनु की स्मृति बन जाय अथवा समाज के बाग का हर एक फूल और कली उसकी उगली के संकेत से खिले या सु-भाकर गिर जाय ? आपने यह भी देखा होगा कि कली की पखुड़ियों को अगर आप उगलियों से खोलने की कोशिश करेंगे तो उनमें न तो वह खिला हुआ रूप मिलेगा और न उनमें से सुगंध ही फूट सकेगी । स्वाभाविक रूप से जब कली फूल में विकसित होगी तभी उनमें ताजगी और खूबसूरती आ सकेगी । क्या उपन्यास कली को जबरदस्ती खिलाने की उगली बन जाय ? हमने अपने साहित्य में 'उग्र' के उपन्यासों को पढ़ा है और उन्होंने समाज के दुराचारों को मिटाने के लिए अपनी उगली को भाते की नोक की तरह पैनी बनाया है । उससे कली खिलने की बजाय अपनी पखुड़िया भी खो बैठी है और हमारे हाथ समाज की बुराइयों का सूत्रा डंठल ही रह गया है । सुगंध के बदले उसमें से हमें कच्चा दुर्गंध मिली है और हम एक बार ही कह उठे हैं—ऐसे उपन्यासों को हमें जरूरत नहीं है जिनसे समाज बन, के बजाय और भी बिगड़ जाय ।

लेकिन इस सवाल को हम यो ही नहीं छोड़ देना चाहते । हम इसके



अदर तक पहुँचना चाहते हैं। हम उपन्यास को ऐसा रूप तो देना चाहते हैं कि उसके समाप्त होते होने हमार सामने जिन्दगी का ऐसा पृष्ठ खुल जाय कि एकबारगी चौंकर कह सके कि हमारे समाज में ऐसी बातें नहीं होनी चाहियें, लेकिन हमें यह न मालूम होना चाहिए कि यह बातें स्कूलमास्टर ने हमें क्लाम से 'ब्लैकबोर्ड' पर लिखकर समझाई हैं और हमें उसे दूसरे रोज अपनी नोटबुक में साफ साफ लिखकर मास्टर साहब को दिखलाना है। समाज के सुधार और विकास की भावना ऐसी स्वाभाविक होनी चाहिए जैसे किसी भारी चीज के गिरने से हमारी पलक आप से आप झुक जाती है। हम कोशिश नहीं करते कि इस भारी चीज के गिरने से हमें अपनी आँखें बंद करनी चाहिए, यद्यपि हम जानते हैं कि चीज के गिरने की आवाज से हमारी आँखों को चोट नहीं पहुँच सकती। यह तभी सम्भव हो सकता है जब हम आदर्श और यथार्थ का ऐसा मिलाप दिखलावें कि दोनों में से कोई भी अपने प्रभाव में कम न होने पावे। दाहिने और बाएँ हाथ की तरह आदर्श और यथार्थ किसी चीज को उठाने की कोशिश करें और अपनी इच्छानुसार घटनाओं को सुलझाने के लिए एक हाथ से दूसरे हाथ की अपेक्षा कम या अधिक जोर लगावें। दोनों का मेल कहानी या उपन्यास-लेखक की चुनी हुई घटनाओं के उठने या गिरने पर छोड़ देना चाहिए और उसे अपने उपन्यास के अन्त को ऐसा रूप देना चाहिए कि हममें यह समझने की इच्छा स्वयं होने लगे कि यह परिणाम ठीक है और यह परिणाम ठीक नहीं है। समाज की कठिनाइयों को हल करने के लिए उपन्यास-लेखकों ने वैसी ही कठिनाइयों की कल्पना कर अपने

उपन्यासों में घटनाओं का रूप सजाया है । उदाहरणों के लिए हम मुख्यतः अपने देश की तीन भाषाओं के तीन प्रमुख उपन्यास-लेखकों को लेते हैं—बंगाली भाषा के विश्वकवि और उपन्यासकार श्री रवीन्द्रनाथ ठाकुर, गुजराती भाषा के उपन्यास-लेखक श्री कन्हैयालाल एम्. सुंशी और हिन्दी साहित्य के उपन्यासकार श्री प्रेमचन्द । यों तो देश की अन्य प्रमुख भाषाओं के बहुत से उपन्यासकारों की रचनाओं से समाज-सुधार के आदर्श के प्रमाण दिए जा सकते हैं लेकिन हम इस थोड़े से समाज में इन्हीं तीन प्रमुख लेखकों की रचनाओं पर नजर डालेंगे ।

३

श्री रवीन्द्रनाथ ठाकुर ने समाज-सुधार की ओर अपने उपन्यासों की शक्ति खड़ी की है । मैंने अंग्रेजी में उनका उपन्यास पढ़ा है, 'ब्रोकन टाइज़' ।

इस उपन्यास में उन्होंने समाज के तीन चित्र प्रस्तुत किए हैं । एक चित्र जगमोहन के सामाजिक और नैतिक आदर्श से बना हुआ है जिसमें ईश्वर पर कोई विश्वास नहीं है । चमार के साथ भाई-भाई सा बर्ताव करना आवश्यक है और गर्भवती कुमारी कन्या नीनी को जाति-पाँति का भेद न रखकर अपने घर में आश्रय देने का आदर्श है । दूसरा चित्र लीलाचन्द स्वामी का है जिन्होंने समस्त ससार को माया के रूप में समझ लिया है । इन दोनों चित्रों से परे विश्वकवि रवीन्द्रनाथ ने समाज के सामने एक तीसरा चित्र इस प्रकार रक्खा है जो अधिक व्यावहारिक है, जिसमें गृहस्थाश्रम का पालन करने के लिए श्रीविलासदामिनी से विवाह करता है और एक सात्विक और लौकिक जीवन व्यतीत करता है ।

उपन्यास के बीच-बीच में श्री रवीन्द्रनाथ ने समाज पर बड़ी गहरी चोट की है। आपके मनोरंजन के लिए मैं उनके कुछ अवतरण हिन्दी में अनुवाद कर सुनाता हूँ :

‘दामिनी ने सर्तीश से कहा—सच कहो, दुनिया की भलाई की वह कौन सी बात है जिसके लिए तुम्हारा संप्रदाय गत-दिन व्यस्त रहता है ? तुमने किसकी रक्षा की है ..यह आवेश, आवेश, आवेश जिसका गगन तुम गा रहे हो उसे क्या तुमने असली रूप में नहीं देखा ? उसमें न धर्म है, न कर्तव्य । उसके सामने न स्त्री है, न माई और न घर की पवित्रता, उसमें न दया है, न विश्वास, न नम्रता है न लज्जा । इस क्रूर, वेशर्म और आत्मा को नाश कर देने वाले आवेश के नर्क से सन्तुष्टों को बचाने के लिए तुमने कौनसा रास्ता खोज रखा है । मैंने तुम्हारे गुरुओं से कुछ नहीं सीखा । उन्होंने मुझे एक क्षण भी शान्ति नहीं दी । आग को नहीं बुझा सकती । जिस रास्ते से वह अपने भक्तों को ले जा रहा है उसमें न उत्साह मिलता है, न सयम और न शान्ति । वह गरीब स्त्री जो मर गई है, उसके हृदय का खून इसी क्रोध और आवेश ने किया है जिम्मे उसे मार डाला । ईश्वर के लिए, मेरे स्वामी, मैं प्रार्थना करती हूँ मुझे इस आवेश पर बलिदान न कर दो । आह, मुझे बचाओ ! यदि कोई भी मुझे बचा सकता है तो वह तुम हो !’

इसी उपन्यास में एक बड़ी सुन्दर बात श्री रवीन्द्रनाथ ने लिखी है । आर्जकल की लड़कियाँ जब विवाहिता होकर ससुराल जाती हैं तो वे अपने हाथ से घर का काम काज करने में अपना अपमान समझती हैं । वे इसे शायद फैशन के खिलाफ समझती हैं । घर में चार नौकर होना

आवश्यकता इस बात की है कि हमारा बुद्धिवाद सृष्टि के कण कण में व्याप्त स्नेह और पारस्परिक हित की भावना खोजे। वह अपनी हंसी के हाथों से जीवन का द्वार खोलना सीखे। लेकिन वस्तुस्थिति यह है कि मनुष्य मनुष्यत्व को भूल कर देवता होने की चेष्टा में राक्षस बनने जा रहा है। कुर्सी पर बैठकर वह चपरासी को भूल गया है, मोटर पर चढ़कर उसे राहगीरो से घृणा हो गई है, थियेट्रो में जाकर वह अधे गायक को भूल गया है। वह हसता है लेकिन अपनी हसी को नहीं समझ सकता। उसने अपनी हसी में यह भी नहीं खोजा कि यह किसने गुद-गुदाया है ! आज का मनुष्य बुद्धिवाद की कसौटी पर स्नेह के फूल को कसकर परचना चाहता है। वह अपनी इन्द्रियो से आत्मा में चेतनता लाना चाहता है। किसी ने राख से भी कभी दीपक जलाया है ?

अरब में एक जादूगर था। वह अफ्रीका के जलते हुए मरुस्थल की ज़मीन से कान लगाकर बगदाद के फर्श पर चलने वाले प्रत्येक बच्चे के पैरों की ध्वनि को पहचान जाता था और शैतान लड्डको के नाम गिनाता जाता था। वह कहता था उसमें यह ईश्वर-प्रदत्त शक्ति थी। कवियों में भी यही शक्ति है। यदि वे भौतिकवाद की जलती हुई ज़मीन पर कान लगाकर हृदय की सरल और सूक्ष्म ध्वनियां सुनना चाहे, तो सुन सकते हैं। उन्हें जीवन की क्रूर प्रवृत्तियों से मनुष्यत्व का संदेश निकालकर घोषित करना है। उनके ऊपर एक उत्तरदायित्व है और इस बुद्धिवाद के युग में तो यह उत्तरदायित्व और भी बढ़ गया है।

आत्मा की गूढ़ और छिपी हुई सौन्दर्य-राशि का भावना के आलोक से प्रकाशित हो उठना ही 'कविता' है। जिस समय आत्मा का व्यापक

सौन्दर्य निखर उठता है उस समय कवि अपने में सीमित रहते हुए भी असीम हो जाता है। उस समय क्षण-क्षण में 'मैं' और 'सब' में विपर्यय होता है। 'मैं' चिरन्तन भावनाओं में 'सब' का रूप धारण करता है और भावना के किसी विशेष दृष्टि-बिन्दु में 'सब' 'मैं' में आकर संकुचित हो जाता है। तब व्यक्तिगत भावनाएं विश्व की समस्त गति में अबाध रूप से बहती हैं और सप्रस्त सृष्टि का सर्गात एक कण के कंठ में स्पन्दित होने लगता है। जिस दैवी क्षण में कवि अपने को इस असीम प्रकृति में विलीन कर देता है। उस समय सृष्टि के समस्त रहस्य उसकी वाणी में फूट निकलते हैं। वह अपनी भावनाओं के भीतर किसी प्रजापति को देखता है जो क्षण-क्षण में ससार का निर्माण और विनाश करता है। रूप और ध्वनियाँ साकार और निराकार होती हैं, दृश्य और अदृश्य उसे अपने सगीत में ओतप्रोत कर देने हैं। समस्त जगत हृदय में गतिशीलता भरकर तिरोहित हो जाता है, उसी गतिशीलता का नाम 'कविता' है।

यह गतिशीलता ध्वनि और छन्द में प्रकट होती है। प्रकृति के समस्त रहस्यों को अपनी पदावली में केन्द्रीभूत कर कवि स्वयं स्रष्टा के रूप में हो जाता है। वह ससार को उसके वास्तविक स्वरूप का स देश देता है। ससार को आश्चर्य होता है अपने ही उस महान् सौन्दर्य पर जो उसमें इतने काल से छिपा हुआ था। अतः इस छिपे हुए सौन्दर्य को कविता में स्पष्ट कर देना ही कवि का महान् धर्म है। कवि साधारण मनुष्य से भिन्न होता है। वह जानता है कि किस प्रकार वह अपने को प्रकृति की गतिशीलता में लीन कर दे और उसके कोने-कोने से परिचित होकर उन तथ्यों को प्रकाशित करे जिनसे जीवन बना हुआ है—जिनसे

सौन्दर्य में आनन्द की सृष्टि हुई है । सौन्दर्य में इस आनन्द का प्रादुर्भाव करना ही कविता का परम आदर्श है ।

आनन्द का प्रादुर्भाव करने के लिए कवि किस प्रकार सौन्दर्य में प्रवेश करता है ? कवि की अनुभूति भावना के किसी केन्द्र-बिन्दु पर जाकर तीक्ष्ण बन जाती है जिससे वह रहस्य के भीतर धंस सके । जब तक कवि अपनी भावना में केन्द्र-बिन्दु स्थापित नहीं करेगा, वह किसी सौन्दर्य का उद्घाटन नहीं कर सकता । एक कील को ही 'लीजिए' । वह अपनी समस्त शक्ति अपनी नोक में इस प्रकार एकत्रित कर लेती है कि थोड़ी सी ही गांठ पाने पर वह किसी पदार्थ में धंस जाती है । दूसरे ओर लोहे की मोटी छड़ अपनी शक्ति को किसी केन्द्र-बिन्दु पर न रख सकने के कारण ही मोटी और ठठ पड़ी रहती है । वह ठोकने पर भी किसी चीज़ में प्रवेश नहीं पा सकती । कवि अपनी भावना का केन्द्र-बिन्दु अत्यन्त सूक्ष्म बना लेता है और सरलता से प्रकृति के सौन्दर्य में प्रवेश पा लेता है । वहाँ जाकर वह प्रकृति की सौन्दर्यशाला से बे रत्न उठा लाता है जो संसार के ऊगरी धरातल पर चलने वालों को स्वप्न में भी प्राप्त नहीं हो सकते ।

जब हम अपने दैनिक जीवन के सुख-दुख को इस सौन्दर्य में तिरोहित कर लेते हैं तो हमें उस आनन्द के दर्शन होते हैं जिसमें कली फूल में परिणत होती है और फूल अपना विकास फल में करता है । हम उस विश्व-आनन्द के समीप पहुँच जाते हैं जिसमें काले बादल से विद्युत् चमक उठती है और जल नदियों के सहारे महासागर में पहुँचकर अपनी सीमा से मुक्ति पा जाता है । साधारण मनुष्य अपनी दिशा भूलकर—

पथभ्रष्ट होकर अपनेही मनोविज्ञान में दुःख को सृष्टि करता है। यदि वह एक क्षण भर के लिए मोन हो जाय और अन्तरात्मा की पुकार सुन सके तो उसे ज्ञात होगा कि उसका सुख उसके कार्य-कलाप में नहीं है, उसका सुख है अपने 'अह' को भूल जाने में—अपने को असीम बनाने में। इसीलिए तो बौद्धमत में 'शून्यवाद' का महत्व है। धर्मकाय की अनुभूति से मनुष्य की चेतना इस प्रकार अवस्थाहीन हो जाय कि उसका किसी से और किसी का उससे कोई स्पर्श न रह जाय। वह एक मात्र 'शून्य' हो सर्वत्र संचरित हो सके। इस 'शून्यवाद' में ही वास्तविक आनन्द है, उसी में क्लेश से मुक्ति है। फिर जिस प्रकार तलवार के प्रहार से जल नहीं कट सकता उसी प्रकार ससार की कोई भी विग्रम परिस्थिति उसके आनन्द के प्रवाह को नहीं काट सकती। परिस्थिति यह है कि अपनी ही सीमा में घिरा हुआ व्यक्ति अपने ही 'अह' की प्रतिध्वनि पाकर भयभीत हो उठता है और वह दुःख का अनुभव करने लगता है। यदि वह अपनी परिधि तोड़कर शून्य हो जाय—मुक्त आकाश हो जाय—तो उसकी ध्वनि निकल कर असीम में गतिशील हो जाय और वह समष्टि में निर्विकार होकर संचरण करने लगे। यही भावना रहस्यवाद का प्रवेश-द्वार है।

रहस्यवाद आत्मा में विश्वात्मा की अनुभूति है। उसमें विश्वात्मा का मौन आस्वादन है। प्रेम के आधार पर वह आत्मा और विश्वात्मा में ऐक्य स्थापित करता है। मैं 'ऐक्य' ही कहता हूँ 'एकीकरण' नहीं। एकीकरण की भावना अद्वैतवाद में है और ऐक्य की भावना रहस्यवाद में। अद्वैतवाद और रहस्यवाद में कुछ भिन्नता है। अद्वैतवाद में मिलाप

की भावना का ज्ञान भी नहीं रहता, रहस्यवाद में यह मिलाप एक उल्लास की तरंग बन कर आत्मा में जागृत रहता है । जब एक जल-बिन्दु अनन्त जल-राशि में मिलकर अपना व्यक्तित्व खो देता है तब उसे अपने अस्तित्व का ज्ञान भी नहीं रहता । यह भावना अद्वैतवाद की है । लेकिन रहस्यवाद में अस्तित्व का पूर्ण विनाश नहीं होने पाता । मिलाप की भावना करते हुए भी व्यक्तित्व की यह सूक्ष्म जागृति रहती है कि “मैं मिल रहा हूँ ।” आत्मा विश्वात्मा से मिलकर भी यह कह सकती है कि “मैं अपने लाल की लाली जहाँ देखती हूँ वही पाती हूँ । जब मैं उस लाली को निकट से देखने जाती हूँ तो मैं भी लाल हो जाती हूँ ।” यहाँ मैं और लाल में एकता होते हुए भी दोनों का अस्तित्व-ज्ञान अलग-अलग है । व्यक्तित्व का अभिज्ञान रहते हुए इस मिलाप की आनन्दानुभूति ही रहस्यवाद की अभिव्यक्ति है । श्वेताश्वतर उपनिषद् में ‘दो पक्षियों’ का रूपक देकर आत्मा और ब्रह्म की अलग सत्ता निरूपित की गई है । १

जलालुद्दीन रूमी ने भी आग और तपे हुए लोहे के लाल गोले के रूपक से रहस्यवाद की भावना स्पष्ट की है । जब लोहे का गोला आग से लाल हो जाता है तब उतमें भी आग का गुण आ जाता है, वह किसी को भी जला सकता है किन्तु आग से लाल हो जाने पर भी वह लाहे का गोला तो रहता ही है । उसे हम आग भी कह सकते हैं और नहीं भी कह सकते हैं क्योंकि अन्ततः वह आग के अतिरिक्त लोहे का गोला भी है । अतः वह आग है भी और नहीं भी है । इसी प्रकार आत्मा ब्रह्म के गुणों से ओतप्रोत हो जाने पर ब्रह्म है भी और नहीं भी है । इसमें

---

तयोरन्यः पिप्पल स्वाद्वायनश्नन्नन्योऽभिचाकशीति ॥ ६ ॥

( श्वेताश्वतर उपनिषद् ४-६-७ )



१. हा सुपर्णा मयुजा सन्वाया समान वृद्ध परिपस्वजाते ।

‘व्यक्ति’ का विनाश न होकर उसका विकास है ! गुण का लोप न होकर ऐव्य है ।

इस प्रकार रहस्यवाद में जीवात्मा की स्थिति एक विरोधात्मक भावना उत्पन्न करती है । जब साधक के द्वारा ब्रह्म की अनुभूति होती है तो वह ब्रह्म में लीन तो अवश्य हो जाता है लेकिन लीन होने की भावना का भी जानना है । जैसे सूर्य के प्रकाश में मोमकत्ती । जब पे मोमकत्ती सूर्य के प्रकाश में लीन हो हा जाती है तथापि उसका अस्तित्व भी है क्योंकि वह जलती है । वह सूर्य के प्रकाश में नहीं भी है अरु हे भी । यह वाद की भावना है । साधिका आत्मा ब्रह्म की लाली में मिलकर भा होती है ‘लो, मैं भी लाल हो गई ।’

इस प्रकार रहस्यवाद ब्रह्म की महान् अनुभूति में भी व्यक्तित्व की भावना मुरक्षित रखता है । रहस्यवाद में यह भी निश्चित हा जाता है कि ब्रह्म की शक्ति अपरिमित होकर साधक की शक्ति से उच्चतर है । वह अन्तर्व्यापी होने हुए भी सर्वोपरि है । अन्तर्व्यापी इस रूप में कि वह ससार के कण-कण में वर्तमान है । कणों में व्याप्त इसी ब्रह्म को साधक ग्योज कर पहचान लेता है । और सर्वोपरि इस रूप में कि साधक के द्वारा हृदयगम हो जाने पर भी ब्रह्म की सत्ता अछूटतर रहती है । जिस प्रकार बहुरंगी पक्षी जल में सौ बार डूब कर भी ‘अपने पखों का रंग नहीं ग्योता, उसी भाँति सर्वोपरि ब्रह्म ससार में अनेक बार प्रवेश कर

१. नव प्रभा लेकर चला हूँ, पर जलन के साथ हूँ मैं ।

( मेरी ‘किरण-कण’ शीर्षक कविता )

भी अपनी उच्चता सुरक्षित रखता है। इसीलिए सूफीमत में हक का 'लाहूत' और 'नासूत' इन दो गुणों से विभूषित किया गया है। 'लाहूत' का सवध हक को आध्यात्मिक शक्ति-सम्पन्नता से है और 'नासूत' का सम्बन्ध सासारिकता से। ब्रह्म सत्ता में रहते हुए भी सत्ता से परे है। यह बात साधक में नहीं होती, अतः ब्रह्म के समक्ष वह अप्रधान है। इसीलिए साधक अपने संपूर्ण आत्मसमर्पण के साथ ब्रह्म के समीप पहुँचता है। वह अपनी गतिशीलता में ब्रह्म के समान अवश्य जात होने लगता है जिस प्रकार गाते में एक बिन्दु भी रेखा बन जाता है। और आग की एक चिनगारी अपनी गतिशीलता से सूर्य का मण्डल बना लेती है। लेकिन अन्ततः वह अपने वास्तविक रूप में एक बिन्दु या चिनगारी ही है। इस रहस्यवाद की भावना में प्रेम की प्रधानता है। यह प्रेम ही आत्मा को ब्रह्म के समीप ले जाता है और आत्म-समर्पण में परिणत होता है। इस प्रेम में स्वार्थ या आत्म-तुष्टि की भावना नहीं होती, इसमें होती है एकमात्र अपनी अभिव्यक्ति। इसी अभिव्यक्ति में आत्मा-ब्रह्म में जोवित रहती है जैसे एक तारा पूर्णिमा के चन्द्र के प्रकाश में अपना आत्म-समर्पण करते हुए भी आकाश में चमकता है।

प्रेम का प्रादुर्भाव विवेक में नहीं है। उसकी उदभावनता मात्र में है। इसलिए प्रेमके लिए ज्ञान की आवश्यकता नहीं है, वह तो आत्मा का अत्यन्त मधुर संगीत है जिसकी तरंग में व्यक्ति समष्टि में परिणत होती है। विवेक तो शैतान है जो साधक को भावना-पथ से दूर ले जाकर तर्क की मरुभूमि में छोड़ देता है। इसीलिए रहस्यवाद में ज्ञान और विवेक के लिए कोई स्थान नहीं है। अनुभूति के लिए पाण्डित्य की आवश्यकता नहीं है

आवश्यकता है जीवन के निकटतम स्पर्श की और यह स्पर्श प्रेम की अन्यन्त मादक और तीव्र शक्ति से सहज ही प्राप्त किया जा सकता है।

इस प्रेम की चरम अभिव्यक्ति दाम्पत्य प्रेम में है। अन्य प्रकार का प्रेम किसी न किसी परिस्थिति में अपूर्ण है, इसकी पूर्णता एकमात्र दाम्पत्य सम्बन्ध में है। आत्मसमर्पण की भावना इसी दाम्पत्य प्रेम में फलीभूत होती है। साधक का रोम-रोम एक-एक वाणी बनकर अपने हृदय की विह्वलता का परिचय दे सकता है। इस प्रेम के आलोक में करुण से करुण भावनाएँ भी एक अनिर्वचनीय उल्लास से ओतप्रोत रहती हैं, इसी लिए तो मारगरेट स्मिथ ने कहा है—रहस्यवादी के लिए यह प्रेम जीवन की मदिरा है जिसमें उल्लास का नशा है, जिसने यह मदिरा पी वह सब प्रकार से कृत-कृत्य हुआ।<sup>१</sup>

कवीर के प्रेम में मादकता, उल्लास और सगीतात्मकता यथेष्ट मात्रा में है। वह जीवन के अन्तर्तम प्रदेश का स्पर्श करता है। वह हृदय की सम्पूर्ण भावनाभिव्यक्ति से सत्य के समीप पहुँचता है। इस प्रेम में संयोग और वियोग दोनों के चित्र हैं। लेकिन यह संयोग और वियोग शारीरिक पुकार का रूपक होते हुए भी इससे परे हैं। इससे आत्म-जिज्ञासा के साथ आत्म-सुख भी है। इस प्रेम में उत्सर्ग ही प्राप्ति है और मरण ही जीवन है। इसी विचार को लेकर तो ईशावास्योपनिषद् ने 'तेन त्यक्तेन भुञ्जीथा मा गृधः कस्य स्विद्धनम्' की कल्पना की है। अतः इसमें बुद्धिवाद के लिए स्थान नहीं है किन्तु यह इतना व्यापक है कि भाषा की भुजाओं से पकड़ा नहीं जा सकता। इसी भावना में जीवन नये-नये

---

१. स्टडीज इन अरली मिस्टिसिज्म, पृष्ठ २५१-२५२

आवश्यकता इस बात की है कि हमारा बुद्धिवाद सृष्टि के कण कण से व्याप्त स्नेह और पारस्परिक हित की भावना खोजे । वह अपनी हंसी के हाथों से जीवन का द्वार खोलना सीखे । लेकिन वस्तुस्थिति यह है कि मनुष्य मनुष्यत्व को भूल कर देवता होने की चेष्टा में रात्रि स बनने जा रहा है । कुर्सी पर बैठकर वह चपरासी को भूल गया है, मोटर पर चढ़कर उसे राहगीरो से घृणा हो गई है, थियेट्रो में जाकर वह अधे गायक को भूल गया है । वह हसता है लेकिन अपनी हसी को नहीं समझ सकता । उसने अपनी हसी में यह भी नहीं खोजा कि यह किसने गुद-गुदाया है ! आज का मनुष्य बुद्धिवाद की कसौटी पर स्नेह के फूल को कसकर परखना चाहता है । वह अपनी इन्द्रियो से आत्मा में चेतनता लाना चाहता है । किसी ने राख से भी कभी दीपक जलाया है ?

अरब में एक जादूगर था । वह अफ्रीका के जलते हुए मरुस्थल की ज़मीन से कान लगाकर बग़दाद के फ़र्श पर चलने वाले प्रत्येक बच्चे के पैरों की ध्वनि को पहचान जाता था और शैतान लडको के नाम गिनाता जाता था । वह कहता था उसमें यह ईश्वर-प्रदत्त शक्ति थी । कवियों में भी यही शक्ति है । यदि वे भौतिकवाद की जलती हुई ज़मीन पर कान लगाकर हृदय की सरल और सूक्ष्म ध्वनियां सुनना चाहे, तो सुन सकते हैं । उन्हें जीवन की क्रूर प्रवृत्तियों से मनुष्यत्व का संदेश निकालकर घोषित करना है । उनके ऊपर एक उत्तरदायित्व है और इस बुद्धिवाद के युग में तो यह उत्तरदायित्व और भी बढ़ गया है ।

आत्मा की गूढ़ और छिपी हुई सौन्दर्य-राशि का भावना के आलोक से प्रकाशित हो उठना ही 'कविता' है । जिस समय आत्मा का व्यापक

सौन्दर्य निखर उठता है उस समय कवि अपने में सीमित रहते हुए भी असीम हो जाता है। उस समय क्षण-क्षण में 'मैं' और 'सब' में विपर्यय होता है। 'मैं' चिरन्तन भावनाओं में 'सब' का रूप धारण करता है और भावना के किसी विशेष दृष्टि-विन्दु में 'सब' 'मैं' में आकर संकुचित हो जाता है। तब व्यक्तिगत भावनाएँ विश्व की समस्त गति में अबाध रूप से बहती हैं और समस्त सृष्टि का सर्गात एक कण के कंपन में स्पन्दित होने लगता है। जिस दैवी क्षण में कवि अपने को इस असीम प्रकृति में विलीन कर देता है। उस समय सृष्टि के समस्त रहस्य उसकी वाणी में फूट निकलते हैं। वह अपनी भावनाओं के भीतर किसी प्रजापति को देखता है जो क्षण-क्षण में ससार का निर्माण और विनाश करता है। रूप और ध्वनियाँ साकार और निराकार होती हैं, दृश्य और अदृश्य उसे अपने संगीत से ओतप्रोत कर देने हैं। समस्त जगत हृदय में गतिशीलता भरकर तिरोहित हो जाता है, उसी गतिशीलता का नाम 'कविता' है।

यह गतिशीलता ध्वनि और छन्द में प्रकट होती है। प्रकृति के समस्त रहस्यों को अपनी पदावली में केन्द्रीभूत कर कवि स्वयं स्रष्टा के रूप में हो जाता है। वह ससार को उसके वास्तविक स्वरूप का स देश देता है। ससार को आश्चर्य होता है अपने ही उस महान् सौन्दर्य पर जो उसमें इतने काल से छिपा हुआ था। अतः इस छिपे हुए सौन्दर्य को कविता में स्पष्ट कर देना ही कवि का महान् धर्म है। कवि साधारण मनुष्य से भिन्न होता है। वह जानता है कि किस प्रकार वह अपने को प्रकृति की गतिशीलता में लीन कर दे और उसके कोने-कोने से परिचित होकर उन तथ्यों को प्रकाशित करे जिनसे जीवन बना हुआ है—जिनसे

सौन्दर्य में आनन्द की सृष्टि हुई है। सौन्दर्य में इस आनन्द का प्रादुर्भाव करना ही कविता का परम आदर्श है।

आनन्द का प्रादुर्भाव करने के लिए कवि किस प्रकार सौन्दर्य में प्रवेश करता है ? कवि की अनुभूति भावना के किसी केन्द्र-विन्दु पर जाकर तीक्ष्ण बन जाती है जिससे वह रहस्य के भीतर धंस सके। जब तक कवि अपनी भावना में केन्द्र-विन्दु स्थापित नहीं करेगा, वह किसी सौन्दर्य का उद्घाटन नहीं कर सकता। एक कील को ही लीजिए। वह अपनी समस्त शक्ति अपनी नोक में इस प्रकार एकत्रित कर लेती है कि थोड़ी सी ही गांठ पाने पर वह किसी पदार्थ में धंस जाती है। दूसरे ओर लोहे की मोटी छड़ अपनी शक्ति को किसी केन्द्र-विन्दु पर न रख सकने के कारण ही मोटी ओर ठठ पड़ी रहती है। वह ठोकने पर भी किसी चीज़ में प्रवेश नहीं पा सकती। कवि अपनी भावना का केन्द्र-विन्दु अत्यन्त सूक्ष्म बना लेता है और सरलता से प्रकृति के सौन्दर्य में प्रवेश पा लेता है। वहाँ जाकर वह प्रकृति की सौन्दर्यशाला से वे रत्न उठा लाता है जो ससार के ऊपरी धरातल पर चलने वालों को स्वप्न में भी प्राप्त नहीं हो सकते।

जब हम अपने दैनिक जीवन के सुख-दुख को इस सौन्दर्य में तिरोहित कर लेते हैं तो हमें उस आनन्द के दर्शन होते हैं जिसमें कली फूल में परिणत होती है और फूल अपना विकास फल में करता है। हम उस विश्व-आनन्द के समीप पहुँच जाते हैं जिसमें काले बादल से विद्युत् चमक उठती है और जल नदियों के सहारे महासागर में पहुँचकर अपनी सीमा से मुक्ति पा जाता है। साधारण मनुष्य अपनी दिशा भूलकर—

पथभ्रष्ट होकर अपनेही मनोविज्ञान में दुःख की सृष्टि करता है। यदि वह एक क्षण भर के लिए सोन हो जाय और अन्तरात्मा की पुकार सुन सके तो उसे ज्ञात होगा कि उसका मुख उसके कार्य-कलाप में नहीं है, उसका मुख है अपने 'अह' की भूल जाने में—अपने को असीम बनाने में। इसीलिए तो ब्रह्मन् में 'शून्यवाद' का महत्व है। धर्मकाय की अनुभूति में मनुष्य की चेतना इस प्रकार अवस्थाहीन हो जाय कि उसका किसी से और किसी का उससे कोई स्पर्श न रह जाय। वह एक मात्र 'शून्य' हो सर्वत्र संचरित हो सके। इस 'शून्यवाद' में ही वास्तविक आनन्द है, उसी में क्लेश से मुक्ति है। फिर जिस प्रकार तलवार के प्रहार से जल नहीं कट सकता उसी प्रकार ससार की कोई भी विषम परिस्थिति उसके आनन्द के प्रवाह को नहीं काट सकती। परिस्थिति यह है कि अपनी ही सीमा में घिरा हुआ व्यक्ति अपने ही 'अह' की प्रतिध्वनि पाकर भयभीत हो उठता है और वह दुःख का अनुभव करने लगता है। यदि वह अपनी परिधि तोड़कर शून्य हो जाय—मुक्त आकाश हो जाय—तो उसकी ध्वनि निकल कर असीम में गतिशील हो जाय और वह समष्टि में निर्विकार होकर संचरण करने लगे। यही भावना रहस्यवाद का प्रवेश-द्वार है।

रहस्यवाद आत्मा में विश्वात्मा की अनुभूति है। उसमें विश्वात्मा का मौन आस्वादन है। प्रेम के आधार पर वह आत्मा और विश्वात्मा में ऐक्य स्थापित करता है। मैं 'ऐक्य' ही कहता हूँ 'एकीकरण' नहीं। एकीकरण की भावना अद्वैतवाद में है और ऐक्य की भावना रहस्यवाद में। अद्वैतवाद और रहस्यवाद में कुछ भिन्नता है। अद्वैतवाद में मिलाप

की भावना का ज्ञान भी नहीं रहता, रहस्यवाद में यह भिलाप एक उल्लास की तरंग बन कर आत्मा में जागृत रहता है । जब एक जल-विन्दु अनन्त जल-राशि में मिलकर अपना व्यक्तित्व खो देता है तब उसे अपने अस्तित्व का ज्ञान भी नहीं रहता । यह भावना अद्वैतवाद की है । लेकिन रहस्यवाद में अस्तित्व का पूर्ण विनाश नहीं होने पाता । भिलाप की भावना करते हुए भी व्यक्तित्व की यह सूक्ष्म जागृति रहती है कि “मैं मिल रहा हूँ ।” आत्मा विश्वात्मा से मिलकर भी यह कह सकती है कि “मैं अपने लाल की लाली जहाँ देखती हूँ वही पाती हूँ । जब मैं उस लाली को निकट से देखने जाती हूँ तो मैं भी लाल हो जाती हूँ ।” यहाँ मैं और लाल में एकता होते हुए भी दोनों का अस्तित्व-ज्ञान अलग-अलग है । व्यक्तित्व का अभिज्ञान रहते हुए इस भिलाप की आनन्दानुभूति ही रहस्यवाद की अभिव्यक्ति है । श्वेताश्वतर उपनिषद् में ‘दो पक्षियों’ का रूपक देकर आत्मा और ब्रह्म की अलग सत्ता निरूपित की गई है । १

जलालुद्दीन रूमी ने भी आग और तपे हुए लोहे के लाल गोले के रूपक से रहस्यवाद की भावना स्पष्ट की है । जब लोहे का गोला आग से लाल हो जाता है तब उसमें भी आग का गुण आ जाता है, वह किसी को भी जला सकता है किन्तु आग से लाल हो जाने पर भी वह लोहे का गोला तो रहता ही है । उसे हम आग भी कह सकते हैं और नहीं भी कह सकते हैं क्योंकि अन्ततः वह आग के अतिरिक्त लोहे का गोला भी है । अतः वह आग है भी और नहीं भी है । इसी प्रकार आत्मा ब्रह्म के गुणों से ओतप्रोत हो जाने पर ब्रह्म है भी और नहीं भी है । इसमें

तयोरन्यः पिप्पलं स्वाद्वान्ननन्योऽभिचाकशीति ॥ ६ ॥

( श्वेताश्वतर उपनिषद् ४-६-७ )



१. द्वा सुपर्णा सयुजा सखाया समानं वृक्षं परिपस्वजाते ।  
'व्यक्ति' का विनाश न होकर उसका विकास है ! गुण का लोप न  
हाकर ऐक्य है ।

इस प्रकार रहस्यवाद में जीवात्मा की स्थिति एक विरोधात्मक भावना  
उत्पन्न करती है । जब साधक के द्वारा ब्रह्म की अनुभूति होती है तो वह  
प्रबुद्ध में लीन तो अवश्य हो जाता है लेकिन लीन होने की भावना को भी  
जानता है । जैसे सूर्य के प्रकाश में मोमबत्ती । यद्यपि मोमबत्ती सूर्य के  
प्रकाश में लीन हो जाती है तथापि उसका अस्तित्व भी है क्योंकि  
वह जलती है । वह सूर्य के प्रकाश में नहीं भी है और है भी । यह  
वाद की भावना है । साधिका आत्मा ब्रह्म की लाली में मिलकर भी  
होती है 'लो, मैं भी लाल हो गई ।'

इस प्रकार रहस्यवाद ब्रह्म की महान् अनुभूति में भी व्यक्तित्व की  
भावना सुरक्षित रखता है । रहस्यवाद में यह भी निश्चित हो जाता है  
कि ब्रह्म की शक्ति अपरिमित होकर साधक की शक्ति से उच्चतर है ।  
वह अन्तर्व्यापी होते हुए भी सर्वोपरि है । अन्तर्व्यापी इस रूप में कि  
वह ससार के कण-कण में वर्तमान है । कणों में व्याप्त इसी ब्रह्म को  
साधक ग्योज कर पहचान लेता है । और सर्वोपरि इस रूप में कि साधक  
के द्वारा हृदयगम हो जाने पर भी ब्रह्म की सत्ता श्रेष्ठतर रहती है ।  
जिम प्रकार बहुरंगी पक्षी जल में सौ बार डूब कर भी अपने पंखों का  
रंग नहीं खोता, उसी भाँति सर्वोपरि ब्रह्म ससार में अनेक बार प्रवेश कर

१. नव प्रभा लेकर चला हूँ, पर जलन के साथ हूँ मैं ।

( मेरी 'किरण-कण' शीर्षक कविता )

भी अपनी उच्चता सुरक्षित रखता है। इसीलिए सूफीमत में हक को 'लाहूत' और 'नासूत' इन दो गुणों से विभूषित किया गया है। लाहूत का संबंध हक की आध्यात्मिक शक्ति-सम्पन्नता से है और नासूत का सम्बन्ध सासारिकता से। ब्रह्म सतार में रहते हुए भी सतार से परे है। यह बात साधक में नहीं होती, अतः ब्रह्म के समक्ष वह अप्रधान है। इसीलिए साधक अपने सपूर्ण आत्मसमर्पण के साथ ब्रह्म के समीप पहुँचता है। वह अपनी गतिशीलता में ब्रह्म के समान अवश्य जात होने लगता है जिस प्रकार गाते में एक बिन्दु भी रेखा बन जाता है। और आग की एक चिनगारी अपनी गतिशीलता से सूर्य का मण्डल बना लेती है। लेकिन अन्ततः वह अपने वास्तविक रूप में एक बिन्दु या चिनगारी ही है। इस रहस्यवाद की भावना में प्रेम की प्रधानता है। यह प्रेम ही आत्मा को ब्रह्म के समीप ले जाता है और आत्म-समर्पण में परिणत होता है। इस प्रेम में स्वार्थ या आत्म-तुष्टि की भावना नहीं होती, इसमें होती है एकमात्र अपनी अभिव्यक्ति। इसी अभिव्यक्ति में आत्मा-ब्रह्म में जोवित रहती है जैसे एक तारा पूर्णिमा के चन्द्र के प्रकाश में अपना आत्म-समर्पण करते हुए भी आकाश में चमकता है।

प्रेम का प्रादुर्भाव विवेक में नहीं है। उसकी उदभावना मात्र में है। इसलिए प्रेम के लिए ज्ञान की आवश्यकता नहीं है, वह तो आत्मा का अत्यन्त मधुर संगीत है जिसकी तरंग में व्यक्ति समष्टि में परिणत होती है। विवेक तो शैतान है जो साधक को भावना-पथ से दूर ले जाकर तर्क की मरुभूमि में छोड़ देता है। इसीलिए रहस्यवाद में ज्ञान और विवेक के लिए कोई स्थान नहीं है। अनुभूति के लिए पाण्डित्य की आवश्यकता नहीं है;

आवश्यकता है जीवन के निकटतम स्पर्श की और यह स्पर्श प्रेम की अत्यन्त मादक और तीव्र शक्ति से नज़ ही प्राप्त किया जा सकता है।

इस प्रेम की चरम अभिव्यक्ति दाम्पत्य प्रेम में है। अन्य प्रकार का प्रेम किसी न किसी परिस्थिति में अधूर्ण है, इसकी पूर्णता एकमात्र दाम्पत्य सम्बन्ध में है। आत्मनमर्पण की भावना इसी दाम्पत्य प्रेम में फलीभूत होती है। साधक का रोम-रोम एक-एक वाणी बनकर अपने हृदय की विह्वलता का परिचय दे सकता है। इस प्रेम के आलोक में करुण से करुण भावनाएँ भी एक अनिर्वचनीय उल्लास से ओतप्रोत रहती हैं, इसी लिए तो सात्त्विक स्मिथ ने कहा है—रहस्यवादी के लिए यह प्रेम जीवन की मदिरा है जिसमें उल्लास का नशा है, जिसने यह मदिरा पी वह सब प्रकार से कृत-कृत्य हुआ।<sup>१</sup>

कबीर के प्रेम में मादकता, उल्लास और मगीतात्मकता यथेष्ट मात्रा में है। वह जीवन के अन्तर्तम प्रवेश का स्पर्श करता है। वह हृदय की सम्पूर्ण भावनाभिव्यक्ति से सत्य के समीप पहुँचता है। इस प्रेम में सयोग और वियोग दोनों के चित्र हैं। लेकिन यह सयोग और वियोग शारीरिक पुकार का रूपक होते हुए भी इससे परे हैं। इससे आत्म-जिज्ञासा के साथ आत्म-सुख भी है। इस प्रेम में उत्सर्ग ही प्राप्ति है और मरण ही जीवन है। इसी विचार को लेकर तो ईशावास्योपनिषद् ने “तेन त्यक्तेन भुञ्जीथा मा गृधः कस्य स्विद्धनम्” की कल्पना की है। अतः इसमें बुद्धिवाद के लिए स्थान नहीं है किन्तु यह इतना व्यापक है कि भाषा की भुजाओं से पकड़ा नहीं जा सकता। इसी भावना में जीवन नये-नये

अंकुरों में निकलता है, सन्देह और भ्रम की मिट्टी उसका मार्गावरोध नहीं कर सकती। एकमात्र आराध्य के प्रति भावना का चरमोत्कर्ष ही प्रेम की परिभाषा है। कबीर कहते हैं—

नैना अंतरि आव तू ज्यूं हौ नैन भंपेउं ।

ना हौ देखौ और कूं ना तुझ देखन देउ ॥१

जब इसी प्रेम में विरह की पीड़ा उठती है तब तो ससार की समस्त करुणा जैसे कण-कण में विभाजित होकर ओस की भाँति द्रवित हो उठती है। आत्मा विरहिणी का भाँते चोत्कार कर उठती है। विश्वात्मा एक निष्ठुर प्रेमी की भाँते दृष्टेगत होता है जो प्रेम करने की क्षमता लिए हुए भी प्रेम नहीं करता। उसे प्रसन्न करने के लिए शरीर नष्ट करना भी साधारण सी बात है। ऐसी स्थिति में ब्रह्म अलौकिक धरातल से नीचे आकर एक व्यक्त की भाँते जात होने लगता है। वह सरलता से मानव हृदय का समझ में आने लगता है। प्रेमी अपने ब्रह्म को अपने ही क्षेत्र में लाकर उससे प्रेम करना चाहता है। कबीर ने रहस्यवाद में आत्मा को विरहिणी का रूप देकर अपने निराकार ब्रह्म को भी व्यक्तित्व के अन्दर सीमित कर दिया है। वे कहते हैं :

बहुत दिनन की जोवती बाट तुम्हारी राम ।

जिव तरसै तुव मिलन कूं मन नाहीं विश्राम ॥ २

इस प्रेम में प्रदर्शन की आवश्यकता नहीं है—चातुर्य की भी नहीं। इसमें तो निश्कल भाव से अपने आराध्य की अत्यन्त सरलता से

अनुभूति होनी चाहिए । कपट के लिए तो कहीं स्थान ही नहीं है । अपने को उच्च आसन पर अधिष्ठित कर प्रेम करने की प्रवृत्ति कमरे में ऊट खोजने के समान है । रुमी ने अपनी मसनवी में इस सम्बन्ध में एक बड़ी मनोरंजक बात कही है । एक राजा अपने महल में सो रहा था । आधी रात को उसे कमरे में कुछ आहट मिली । उसने जाग कर पूछा—कौन है ? आवाज आई कि हम लोग अपना ऊट खोज रहे हैं । बादशाह ने कहा—ऊट ? क्या ऊट इस कमरे में है ? उन लोगों ने कहा कि हम लोग इस कमरे में उसी तरह ऊट खोज रहे हैं जैसे तू ऊँचे तख्त पर बैठ कर ईश्वर से मिलने का इरादा कर रहा है ।

अपने आराध्य की खोज में तो सासारिक वैभव का साहचर्य ही नहीं है । हृदय की अत्यन्त कोमल और नम्र भावना में ही अपने आराध्य से मिलन होता है । प्रेम में हृदय को टुकड़े-टुकड़े कर देने की आवश्यकता है । पत्थर धूल होकर हवा की गति में मीलों उड़ जाता है । अपने गुरुत्व के बोझ में तो वह जड़ होकर पृथ्वी की छाती पर भार होकर पड़ा रहता है । जिस प्रकार मैली रूई धुनने से सफेद हो जाती है । उसी प्रकार हृदय को खड़-खड़ करने से उसमें पवित्रता आ जाती है । इसी लिए तो करुणा प्रेम की सहायिका हो जाती है । यह करुणा की

१. सरफरो करदन्द कैसे बुल अजब ।

मा हमी गरदेम शव वहरे तलव ॥

हे चे मी जोयेद गुफतन्द उशतराँ ।

गुफत उशतर वाम वर के चुस्त हाँ ॥

पस वगुफतन्दश कि तू वर तख्ते जा ।

चूं हमी जोई मुलाकाते इला ॥ (मसनवी—जलालुद्दीन रुमी)

वाँसुरी उसी की सहचरी है जो वियोगी है। वह इसीलिए रोती है कि उसमें प्राण फूट दिए गए हैं। वाँसुरी का एक मुख प्रियतम के ओष्ठ में है, दूसरा नीचे। एक मुख से वह अधरामृत पान करती है, दूसरे मुख से क्रन्दन। सम्भवतः दूसरा मुख इसीलिए क्रन्दन करता है कि वह अपने आराध्य के मुख में नहीं है। प्रेम में अपने आराध्य के वियोग में आत्मा का यही रुदन है। उस प्रेम में सुखों की पूर्ण उपेक्षा है। प्रेम की विरहणी को प्रासादों में भी खड्डहरो की दुर्गन्धि आती है। वह एकाकिनो होकर खुद खोजना चाहती है, किसी परिचारिका को साथ नहीं लेती। वह अपने हृदय के तैयार पर अनुराग की ऐसी गत बजाती है कि उसका समस्त अस्तित्व ही अनुराग से गूजने लगता है। फिर अपनी गतिशीलता में वह ब्रह्म से मिल जाती है क्योंकि ब्रह्म स्वयं अनन्त गतिशील है। और इस गतिशीलता में लीन हो जाना ही उसकी साधना का पुरस्कार है। जिस प्रकार बीज अपनी अकुरित रेखा में एक से सहस्र हो जाता है उसी प्रकार आत्मा भी ब्रह्म में प्रतिफलित होती है।

इस प्रेम और करुणा में सहोदर सम्बन्ध है। सच्चे प्रेम की प्रस्तावना में करुणा आ जाती है और करुणा से प्रेम का वास्तविक सौंदर्य निखर आता है, जैसे ओस से धूल जाने पर फूल और भी सुन्दर दीख पड़ता है। इस प्रेम से करुणा फूल से सुगन्धि की भाँति फूट निकलती है। वह उधार नहीं ली जाती। विशुद्ध ब्रह्म की अभिव्यक्ति प्रेम में उसी भाँति हो जाती है जैसे आनन्द की अभिव्यक्ति संगीत में है, विकास की अभिव्यक्ति जीवन में है। इस प्रकार रहस्यवाद में निम्नलिखित तत्व निहित हैं—

( १ ) आत्मा से आध्यात्मिक दृष्टि से अनुभूति की क्षमता हो । अर्थात् आन्तरिक दृष्टि से वह अपने आराध्य का खोजने के लिए सूर्य की किरण की भाँति सर्वत्र गतिशील हो । वह अपनी यात्रा में दिशाओं को इसी पार छोड़ कर आगे बढ़ जाय । वह सप्ताकाश से भी ऊपर जाने की क्षमता रखे ।

( २ ) उसमें अपने आराध्य से मिलने की भावना का स्मरण रहे । आत्मा और आराध्य में ऐक्य हो, एकीकरण नहीं । आत्मा के व्यक्तित्व का विनाश न होकर विकास हो ।

( ३ ) आत्मा और आराध्य में प्रेम निश्कल रूप से प्रगतिशील रहे । इस प्रेम में आत्मसमर्पण की भावना है । दाम्पत्य प्रेम के अनुरूप ही इसमें संपूर्ण व्यक्तित्व अनुराग से ओत-प्रोत हो उठे ।

रहस्यवाद की कविता इन तीनों तत्वों को लेकर एक आनन्दानुभूति में जन्म लेती है । यह आत्मा की सबसे पवित्र अभिव्यक्ति है । मेरी कविता के दृष्टिकोण में यही रहस्यवाद रहा है और इसी में मेरी भावनाओं का विकास हुआ है ।

मैं यहाँ एक बात और स्पष्ट कर दूँ । कविता भावना के सर्प में चिनगारी की भाँति फूट निकलती है । सुख की अपेक्षा दुःख में प्राणों का अधिक स्पन्दन होता है और प्राणों के स्पन्दन के साथ ही कविता गूँज उठती है । यही कारण है कि सूरदास सयोग-शृंगार का उतना कवित्वमय चित्रण नहीं कर सके जितना वियोग-शृंगार का । दुःख में कवेता स्वाभाविक रूप से आवश्यक हो जाती है । सासारिक जीवन के साथ तो दुःख उसी प्रकार है जैसे दीपक के चमकीले वस्त्र के भीतर

जलन । मनुष्य दर्पण होकर भी अपनी परछाई में बैठा है । वह दर्पण के पीछे बैठ कर अपना प्रतिबिम्ब देखना चाहता है । और यही दुःख का आरम्भ होता है । इस प्रकार दुःख कविता की बड़ी प्रेरक शक्ति है । उसीने जीवन का विवेचन है और अभाव का संकेत । एक कवि यह सब स्वाभाविक रीति से कह जाता है, उसे किसी प्रकार की प्रयास की आवश्यकता नहीं पड़ती । प्रयास से कविता नहीं है—कविता का भ्रम है ।

आधुनिक समय के कवे छन्द को कविता का बन्धन मानते हैं । वे मुक्त वृत्त में अपनी भावनाओं को उ डेल कर निर्द्वन्द्व रूप से कविता लिखे चले जाते हैं । यह स्वतंत्रता उन्हें भावों के प्रकाशन में स्वच्छन्दता भलेही प्रदान करे किन्तु यह कविता के नादात्मक रूप की, उसके नैसर्गिक सौन्दर्य की उपेक्षा करती है । कविता की विशेषता तो इसी में है कि वह नियमों के अन्तर्गत रहती हुई भी उनसे परे हो जाती है । फूल पंखुड़ियों में सीमित रहते हुए भी अपनी सुगन्धि में असीम है, सिन्धु अपनी मर्यादा में रहने हुए भी अपनी स्वतंत्रता में विराट् है । पक्षी पंखों के बन्धन में रहने हुए भी गगन-मण्डल में विचरणशील है । अपने नियमों से ही कविता स्वतंत्रता की परोधि तक पहुँचती है । उसकी स्वतंत्रता में उसके नियम ही सहायक हैं । यदि कविता नियम-रहित हो जाय तो वह अपनी उच्छृङ्खलता में सौन्दर्य का ही विनाश करती है और बिना सौन्दर्य के स्वतंत्रता केवल विश्रृङ्खलता (Chaos) में परिवर्तित होगी ।

अतः मैं कवेता में उसके भावात्मक और रूपात्मक दोनों प्रकार के सौन्दर्य का समर्थक हूँ । कविता अपनी गति में ही स्वतंत्र होती है—वह



अक्षरों, शब्दों, और मात्राओं से परं होती हैं। जिस प्रकार जीवन में आन्तरिक सौन्दर्य के साथ ही साथ, बाह्य सौन्दर्य की अपेक्षा है, सिद्धान्त के साथ आचरण की एकरूपता अपेक्षित है, उसी प्रकार कविता में भी अनुभूति के साथ नियमित गति होनी चाहिए।

आधुनिक कविता में विलास और निराशा की भावना विशेष रूप से है। हमारा कवि दूध पीने वाले बच्चे की तरह इन्द्रियों की गोद में बैठ कर बन्दी हो गया है। फूल अपने लिए फूलता है, काला कीट उसे चुपके से खा डालता है। सौन्दर्य चेतनता की निधि है, विलास उसका विनाश करता है। इन्द्रियों की अग्नि प्रेम को जला देती है। तृप्ति होने पर प्रेम और सौन्दर्य रह कहाँ जाता है ? प्रेम के धनुष पर बैठ कर यह विलास बाण की तरह चलता है किन्तु अन्त में पतन ही उसका व्यर्थ है। विलास तभी स्थायी होता है जब उसमें एक व्यञ्जना होती है—सूर और उमरखैयाम की कविता में जो विलास है वह चिरन्तन है। इसी भाँति अव्यात्म-क्षेत्र में निराशा का मूल्य बहुत अधिक है। कबीर ने अपने पदों में तो आत्मा को 'विरहेन' माना है लेकिन भौतिक क्षेत्र में निराशा श्लाघ्य नहीं है। मैं रहस्यवाद की निराशा का पोषक हूँ, भौतिकवाद की निराशा का नहीं। विनाश और मृत्यु में भी मनुष्य का विकास और जीवन है। मृत्यु की सुई अपने पीछे जीवन का धागा लिए हुए है। जिस प्रकार एक वृत्त की परिधि में बैठे हुए अन्तिम बिन्दु फिर प्रथम बिन्दु हो जाता है उसी प्रकार विनाश में ही विकास का जन्म होने लगता है। आदि को लौटना ही अन्त का दूसरा नाम है। अतः विकास और विनाश में विरोध नहीं है। वे जीवन के चिरप्रवास के विश्राम हैं।

कविता में स्थान-स्थान पर मेरे यही विचार अंकित हुए हैं। इसके आगे अपनी कविता की आलोचना करने में मैं असमर्थ हूँ। एक ही भावना से विविध प्रकार की कल्पनाएं क्यों और कैसे हुईं, यह मैं जानने में असमर्थ हूँ। एक ही मिट्टी और पानी में क्या बात हो गई कि भिन्न-भिन्न रंग के फूल और काँटे एक साथ निकल आए ?

---

## आयावाद

प० महावीरप्रसाद द्विवेदी की प्रेरणामयी तर्जनी का सकेत पाकर खड़ी बोली कविता बीसवीं सदी के प्रथम दशान्द में अपने पैरों पर खड़ी हो गई और प्रतिभा-संपन्न कवियों की लेखनी की सहायता पाकर साहित्य-निर्माण में अग्रसर हुई। यह बात दूसरी है कि उस समय भी हिन्दी के अनेक कवि अनुप्रासमयी कोमलकान्त पदावली के सतरंगी अवगुंठन से सुमज्जित ब्रजभाषा की मादकता का मोह नहीं छोड़ सके थे और श्यामा, श्याम और करील कुजों की महिमा गाया करते थे। खड़ी बोली कविता ने ऐतिहासिक इतिवृत्तों और राष्ट्रीय भावनाओं का सहारा लेकर अपना कार्यक्षेत्र प्रशस्त किया, वह दिनोदिन शक्ति-संचय करने लगी, किन्तु उस समय खड़ी बोली कविता काव्यगत माधुर्य लाने में असमर्थ रही। उसका व्याकरण-सम्मत रूप उसके माधुर्य में बाधा डालता दृष्टिगत होने लगा, काव्यमय होते हुए भी उसकी शब्दावली नीरस और कर्कश जात होती थी। इस परिस्थिति में खड़ी बोली की कविता घटनाओं और व्यक्तियों के बाहरी रूप-रंग को निखारने में और उससे स्फूर्ति प्राप्त कर आत्मेगपूर्ण कथनों में ही सीमित रही। उदाहरण के लिए मवत् १९६८ में लिखी हुई श्री मैथिलीशरण गुप्त की 'न्यायादर्श' शीर्षक कविता के कुछ छंद सुनिये :

काम एक से एक हुए जिनके महान् हैं  
अब भी जिसके यश-स्तंभ दंडायमान हैं

वीरसिंह का नाम जानता कौन नहीं है  
 उन्हें महा बलधाम मानता कौन नहीं है  
 कहते हैं वस, एक पुत्र था पहले उनके  
 होते थे सब भीत नाम ही जिसका सुनके  
 उनके कुल में जन्म लिया था उसने ऐसे  
 रत्नाकर से हुआ हलाहल प्रकटित जैसे  
 कुल-कलंक वह राजपुत्र आति अविचारी था  
 निष्ठुरता की मूर्ति भयंकर बलधारी था  
 उसके कारण सदा प्रजा शंकित थी सारी  
 रक्षक भक्षक बने समय की है बलिहारी

आदि । इस प्रकार की कविताओं में वर्णनात्मकता, उत्साह और आवेश की कमी किसी प्रकार भी नहीं । कथा का सुन्दर रूप, कुतूहलता और घटनाओं की चित्रात्मकता यथेष्ट रूप में मिलती है और हम यह मान सकते हैं कि इस प्रकार की रचनाओं ने खड़ी बोली कविता की अभिव्यजना-शक्ति को बढ़ाने में विशेष सहायता दी । पं० महावीरप्रसाद द्विवेदी के सतत प्रयत्नों से खड़ी बोली कविता ने इतनी शक्ति संग्रह की कि वह अब आन्तरिक संघर्षों और मानसिक द्वन्द्वों को प्रकट करने में समर्थ हो सकी और छायावाद को सच्ची अभिव्यक्ति दे सकी ।

छायावाद वास्तव में हृदय की एक अनुभूति है । वह भौतिक संसार के कोड में प्रवेश कर अनंत जीवन के तत्त्व ग्रहण करता है और उसे हमारे वास्तविक जीवन से जोड़कर हृदय में जीवन के प्रति एक गहरी सचेदना और आशावाद प्रदान करता है । कवि को ज्ञात होता है कि संसार में

परिव्याप्त एक महान् और दैवी सत्ता का प्रतिबिम्ब जीवन के प्रत्येक अंग पर पड़ रहा है, एक और उसी की छाया से जीवन का पोषण हो रहा है । एक अनिर्वचनीय सत्ता जग-जग से ममार्त हुई है । फूल में उसकी हसी, लहरों में उसका बाहुबन्धन, तारों में उसका सकेत, भ्रमरों में उसका गुंजार और सुग्ग में उसकी सौम्य हसी छिपी हुई है । कवि श्रौतूलमयी जिनासा में उस हसी को, उस बाहुबन्धन को, उस सकेत को, उस गुंजार को और उस सौम्य हसी को पहचानना चाहता है । इस ससार में उस दैवी सत्ता का दिग्दर्शन कराने के कारण ही इस प्रकार की कविता को छायावाद की सजा दी गई । इस सम्बन्ध में श्रीमती महादेवी वर्मा का कथन है . . .

‘छायावाद ने मनुष्य के हृदय और प्रकृति के उस सम्बन्ध में प्राण डाल दिए जो प्राचीन काल से विम्ब-प्रतिबिम्ब के रूप में चला आ रहा था और जिसके कारण मनुष्य को अपने दुःख में प्रकृति उदास और सुख में पुलकित जान पड़ती थी । छायावाद की प्रकृति घट, कूप आदि में भरे जल की एकरूपता के समान अनेक रूपों में प्रकट एक महाप्राण बन गई, अतः अब मनुष्य के अश्रु, मेष के जलकण और पृथ्वी के ओस-विन्दुओं का एक ही कारण, एक ही मूल्य है । प्रकृति के लघु तृण और महान वृक्ष, कोमल कलियाँ और कठोर शिलाएँ, अस्थिर जल और स्थिर पर्वत, निविड अवकार और उज्ज्वल विद्युत-रेखा, मानव की लघुता, विशालता, कोमलता, कठोरता, चंचलता, निश्चलता और मोह-ज्ञान का केवल प्रातिविम्ब न होकर एक ही विशाट् से उत्पन्न सहोदर है । जब प्रकृति की अनेकरूपता में, परिवर्तनशील विभिन्नता में कवि ने ऐसा

तारतम्य खोजने का प्रयास किया जिसका एक छोर किसी असीम चेतन और दूसरा उसके सभी हृदय से समाया हुआ है, तब प्रकृति का एक-एक अंश एक प्राकृतिक व्यक्तित्व लेकर जाग उठा ।'

श्री प्रसाद ने सबसे पहले 'आँसू' में छायावाद का रूप प्रस्तुत किया ।  
उसके कुछ छन्द मुनिए :

इस करुणा कलित हृदय में  
क्यों विकल रागनी, वजती  
क्यों हाहाकार, स्वरों में  
वेदना - असीम गरजती

अभिलाषाओं की करवट  
फिर सुप्त व्यथा का जगना  
सुख का सपना हो जाना  
भीगी पलकों का लगना

झंझा झकोर गर्जन था  
विजली थी नीरद माला  
पाकर इस शून्य हृदय को  
सवने आ डेरा डाला

शशि मुख पर धूँधट डाले  
अंचल में दीप छिपाये  
जीवन की गोधूली में  
कौतूहल से तुम आये

आदि । ५० सुमित्रानन्दन पंत की 'मौन-निमंत्रण' कविता छायावाद का सर्वोत्कृष्ट उदाहरण है । कुछ छंद उसके सुनिष्ट :

स्तब्ध ज्योत्स्ना में जब संसार  
चकित रहता शिशु सा नादान  
विश्व के पलकों पर सुकुमार  
विचरते हैं जब स्वप्न अजान

न जाने नक्षत्रों से कौन  
निमंत्रण देता मुझको, मौन  
सघन मेघों का भीमाकाश  
गरजता है जब तमसाकार

दीर्घ भरता समीर निश्वास  
प्रखर झरती जब पावस, धार  
न जाने तपक तड़ित् में कौन  
मुझे इंगित करता तब मौन

इसी प्रकार श्रीमती महादेवी जी की कुछ पक्तियाँ देखिए :

तिमिर में वे पद-चिन्ह मिले  
युग-युग का पंथी आकुल-मन  
वाँध रहा पथ के रजकण चुन  
श्वासों में रूंधे दुख के-पल

वन वन दीप, चले  
तिमिर में वे-पद-चिन्ह मिले

अलसित तन मे विद्युत सी भर  
 वर वनते मेरे श्रम-सीकर  
 एक-एक आँसू मे शत-शत  
 शतदल स्वप्न खिले  
 सजनि, प्रिय के पद-जिन्ह मिले

इस सबध मे मेरी भी एक कविता है :

प्रिय, तुम भूले मैं क्या गाऊँ  
 जिस ध्वनि मे तुम बसे उसे  
 जग के कण कण मे क्या बिखराऊँ  
 शब्दों के अधखुले द्वार से अभिलाषाएँ निकल न पाती ।  
 उच्छ्वासों के लघु लघु पथ पर इच्छाएँ चल कर थक जाती ॥  
 आह, स्वप्न संकेतो से मैं

कैसे तुमको पास बुलाऊँ  
 जुही-सुरभि की एक लहर से निशा वह गई डूबे तारे  
 अश्रु-विन्दु मे डूब डूब कर दग-तारे ये कभी न हारे  
 दुख की इस जागृति मे कैसे

तुम्हें जगा कर मैं सुख पाऊँ  
 प्रिय, तुम भूले मैं क्या गाऊँ

इस प्रकार छायावाद ने हिन्दी कविता मे एक नवीन शैली प्रचलित की । एक तो हिन्दी साहित्य मे रहस्यवादी महाकवि कबीर, सूर और जायसी की परंपरा ने और दूसरी ओर महाकवि रवीन्द्रनाथ ठाकुर की नोबल-पुरस्कार-प्राप्त 'गीताजलि' ने खड़ी बोली हिन्दी की इस शैली के प्रचार



में विशेष सहायता दी। सन् १९१६ में समाप्त होने वाले विप्लवांगी महायुद्ध की प्रतिक्रिया ने भी भारतीय जनता की मनोवृत्ति को भौतिकवाद की ओर से मोड़कर आत्मा की अनुभूतियों की ओर अग्रसर किया और बीसवीं शताब्दी की दूसरी दशक में महात्मा प्रसाद, पत, निराला, नवीन, महावी और नाखनलाल चतुर्वेदी इस क्षेत्र में प्रशसनीय रचनाओं की सृष्टि करने लगे।

छायावाद ने हिन्दी कविता को अनेक प्रकार से प्रभावित किया है। उपर्युक्त उदाहरणों से यह स्पष्ट हो गया होगा कि छायावाद ने हिन्दी कविता के न केवल भाव-पक्ष को किन्तु भाषा-पक्ष को भी अत्यन्त सौष्ठव प्रदान किया है। जहाँ भाव-पक्ष अनुभूति में मनोवैज्ञानिक और प्राकृतिक चित्रों से परिपूर्ण हो गया है वहाँ भाषा भी भावों के अनुकूल अत्यन्त मधुर एवं संगीतपूर्ण हो गई है। छायावाद ने वास्तव में हिन्दी कविता को काव्य की उच्चतम संभावनाओं से सन्न कर दिया है। उच्च-कोटि की कल्पना, प्रकृति के रहस्यों का उद्घाटन, सुख-दुख की एक तीव्र संवेदना, सौन्दर्य का एक आलोकमय दृष्टिकोण और चित्रात्मकता छायावाद की विभूतियाँ हैं जो खड़ी बोली हिन्दी कविता को प्राप्त हुई।

कई प्रगतिवादी आलोचकों ने छायावाद के विरुद्ध अपना मत देते हुए यह कह दिया है कि छायावाद का युग समाप्त हो गया और अब प्रगतिवाद का युग आ गया है। किन्तु ऐसे समालोचकों ने छायावाद का वास्तविक अर्थ नहीं समझा है। साहित्य के दो भाग हुआ करते हैं। पहला तो साधना-सम्मत जिसमें युग-युग की परंपराओं को पोषित कर जीवन के परिष्कार का दृष्टिकोण रहता है और दूसरा परिस्थिति-

सम्मत जिससे समसामयिक आवश्यकताओं की प्रेरणा आन्दोलन किया करती है। छायावाद और रहस्यवाद प्रथम दृष्टि में आते हैं और प्रगतिवाद दृष्टि में। मैं साहित्य के स्व-थ जीवन के लिए दोनों को आवश्यक समझता हूँ। छायावाद सभी साहित्यों में और सभी कालों में पाया जाता है। उसे मैं आत्म-परिष्कार का सबसे बड़ा साधन समझता हूँ। वह मानवता का एक चरम लक्ष्य-विन्दु है जिससे जीवन की जड़ परिस्थितियों में उठकर विशुद्ध जीवन की शक्तिमयी अनुभूतियाँ प्राप्त होती हैं जिनसे मनुष्य युग-युग के आघातों को सहन करता हुआ दृढतापूर्वक अपने विचार-मार्ग पर अग्रसर होता है। मानवता के इतिहास में छायावाद इसी प्रकार आगे चलता जायगा और जिस प्रकार सहस्रों वर्ष पूर्व देव की ऋचाओं में यह छायावाद और रहस्यवाद था उसी प्रकार आज से सहस्रों वर्षवाद भी किसी दूसरे रूप में यह छायावाद और रहस्यवाद होगा। इसके साधन भिन्न होंगे, इसकी भाषा भिन्न होगी विन्दु इसकी भावना किसी प्रकार भी भिन्न न होगी।

## रंगमंच

जिस प्रकार शिशु अपने दोनों हाथ फैलाकर चन्द्र-ग्विलाना मागता है, असम्भव घटनाओं के अस्तित्व के लिए हठ करता है, उसी प्रकार नाट्यशाला में बैठी हुई जनता मंच से एक असम्भव सुख लूटना चाहती है, पात्रों से अनुचित और कठिन अभिनय मागती है। इसमें सन्देह नहीं कि पात्रों का अभिनय जनता की रुचि के अनुसार होना चाहिए, किन्तु इसका तात्पर्य यह नहीं है कि जनता की गिरी हुई आकांक्षाओं और साधारण रुचि के अनुसार ही पात्रों का अभिनय हो। पात्रों में कला की उत्कृष्टता हो सकती है, पर यह नहीं कहा जा सकता कि जनता उस उत्कृष्ट कला के रूप की उत्कृष्ट रूप से प्रशंसा अथवा सराहना कर सकेगी अथवा नहीं। जिस समय विविध विचारों में डूबी हुई, कला के रूप का विभिन्न कल्पनाएँ करती हुई, जनता नाट्यशाला में प्रवेश करती है, उस समय संचालकों को इस बात का डर सदैव ही बना रहता है कि उनका नाटक दर्शकों द्वारा प्रशंसित होगा अथवा नहीं। उस समय वे जनता की रुचि को पहचानना चाहते हैं। यदि उनकी कला दर्शकों को पसन्द आ गई तब तो उनकी सोने की थेली का वजन बढ़ जाता है अन्यथा धन-व्यय करने पर भी उनके सिर गालियों का बोझ पड़ता है। ऐसी स्थिति में नाटककार और संचालक दर्शकों की रुचि के पीछे ऐसे दौड़ते हैं जैसे एक रंगीन तितली के पीछे उत्सुक और भोले बालक। यदि उन्हें यह ज्ञान हो जाय कि जनता के

हृदय की माग क्या है तो नाट्यशालाओं की सख्या अमावस की रात के तारों की भाँति बढ़ जाय । लोग चाहते क्या है, यही समझना तो कठिन प्रश्न है । रस्किन ने एक स्थान पर लिखा है कि जनता एक बच्चे के समान है । जिस प्रकार एक शिशु अपने विचारों के इन्द्रधनुष में विविध भावनाओं का रंग भरा करता है और कुछ क्षणों के बाद उसे मिटा देता है, उसी प्रकार जनता किसी समय एक प्रकार के विचारों में पूर्णरूप से सलग्न होकर उसी विचार को इन्द्रधनुष के समान मिटा देती है । जो चीज़ एक समय उसे प्रिय थी वही दूसरे समय उसे अप्रिय हो जाती है । ऐसी स्थिति में नाटक के संचालक वेचारे क्या करें ! जो नाट्य-सामग्री एक बार दर्शकों के हृदय में विप्लव मचा चुकी थी वही सामग्री कुछ दिनों के बाद धूल में फेंक दी जाती है । इसके मुख्यतः दो कारण हैं—प्रथम तो शिशु के समान जनता की अपरिमार्जित बुद्धि और द्वितीय जनता की धार्मिक प्रवृत्ति ।

भारतीय नाटक का जन्म धर्म की गोद में हुआ था । उसी के सहारे नाटक में जीवन की शक्तियाँ आई और उसी ने उसका अस्तित्व ससार में रहने दिया । ग्रीस के सुखान्त नाटक जिस प्रकार डायोनीसस की पूजा के रूप से प्रारम्भ हुए उसी प्रकार भारतीय नाटक का भी धर्म से बड़ा गहरा सम्बन्ध है । भारतीय नाटक और मंच की उत्पत्ति के विषय में ई० पी० हारविज़ रचित “दि इंडियन थियेटर” में लिखा है—“एक बार सभी देवता मिलकर ब्रह्मा के पास गए और उन्होंने उनसे अपने मनोरंजन की सामग्री माँगी । ब्रह्मा ने ऋक् से नृत्य, साम से गान, यजुर् से अभिनय और अथर्व से भाव लेकर एक नाट्यवेद की रचना

की । पहला रंगमंच बनाने के लिए विश्वकर्मा बुलाया गया और उसने इन्द्रमवन में एक विशाल मंच का निर्माण किया । उस मंच के ऊपर प्रथम बार इन्द्रध्वज त्र्यौहार के अवसर पर समवकार के रूप में अमृत-मथन का अभिनय किया गया, उसके बाद डिम के रूप में त्रिपुर-दाह का । नाटक में अपने पुत्र और शिष्यों के साथ भरतमुनि ने तथा गन्धर्व और अप्सराओं ने अभिनय किया था । राजा नहुष ने पहली बार पृथ्वी पर रंगमंच की स्थापना की थी और अभिनय कराने के लिए उन्होंने स्वर्गीय देवागनाओं, अप्सराओं और गन्धर्वों को पृथ्वी पर आने के लिये बाध्य किया था । यह बात कहा तक सत्य अथवा असत्य है, यह तो नहीं कहा जा सकता किन्तु हमारे पूर्व-ग्रन्थों के इस वर्णन से ही तीन बातें निकर्ष के रूप में मिलती हैं:—

( १ ) नाटक के तत्व हमारे वेदों में वर्तमान थे ।

( २ ) धार्मिक अवसर पर ही हमारे यहाँ नाटकों के अभिनय हुआ करते थे ।

( ३ ) स्त्री-पुरुष समान रूप से भाग लिया करते थे, क्योंकि उस समय नाटक एक धार्मिक सस्था के रूप में माने जाते थे ।

नाटक की इस परम्परागत कथा ने ही भारतीयों के हृदय में धर्म और नाटक का ऐसा एकीकरण कर दिया कि सारी जनता के हृदय में नाटक में धर्मतत्व देखने की उत्कृष्टा-सी उत्पन्न हो गई । यही कारण है कि पुराने नाटकों में धर्म का तत्व व्यापक रूप से पाया जाता है । जब भारतीयों के हृदय एक बार धर्ममय नाटकों में मिल गए, तब उनसे यह कैसे आशा की जा सकती थी कि वे एक बार ही धर्म के वातावरण से

निकलकर अन्य प्रकार के नाटकों की ओर अपनी आँख उठा सकेंगे । भारतीय जनता की यही रुचि जो इस समय धर्म और वर्तमान-कालीन सभ्यता की सर्वतोन्मुखी प्रवृत्ति के बीच में उलझी है—किसे ग्रहण करे और किसे त्यागे—वर्तमान मंच-संचालकों की असुविधा का कारण बन रही है ।

जनता की धार्मिक प्रवृत्ति पर प्रकाश डालने के पश्चात् उसकी अपरिमार्जित बुद्धि पर विचार कीजिये । हिन्दी में अच्छे नाटकों की संख्या प्रातःकालीन तारों की भांति बहुत ही कम है । ऐसी स्थिति में जब कि जनता को यह अवसर ही नहीं दिया जाता कि वह अच्छे-अच्छे नाटकों को देखकर अपनी प्रवृत्तियों और भावनाओं को माँज सके, तब उससे परिमार्जित रुचि की आशा करना वैसाही है जैसा किसी भूखी भिखारिणी से विविध व्यंजनों की स्वादोत्कृष्टता का पता पूछना । जब दर्शकमंडली नाटक के वास्तविक तत्वों को जानती ही नहीं तब, ऐसी स्थिति में, वह किस प्रकार अपनी रुचि को सुधार सकती है ?

अभी उस दिन प्रयाग के विश्वम्भर-पैलेस में न्यू अलफ्रेड थियेटरिकल कम्पनी आई थी । नाटक था 'गणेश-जन्म' । मैं भी एक आलोचक की हैसियत से वहाँ गया था । आदि से अंत तक देख लेने पर मुझे ज्ञात हुआ कि संचालक अथवा नाटककार ने नाटक के आदर्शों को पाने की चेष्टा तो नहीं की, वरन् जनता की अपरिमार्जित रुचि में गुदगुदी पैदा करने की कोशिश की है । दृश्यों की जगमगाहट और पदों की 'फट-फटाहट' ही नाट्यशास्त्र का अंग बन गई थी । जनता के हृदय में कौतूहलचूर्णक भावनाओं को जागरित करने की विधियाँ जुटाई गई थी ।

सती का सीता के रूप में अकस्मात् परिवर्तित हो जाना, शिव के काष्ठ-निर्मित नन्दी का अपने पैरों पर खड़े हो जाना, मंच पर दक्ष-प्रजापति का सिर काटा जाना, काम-व का पुष्पवाण से उजड़ी हुई प्रकृति में पीले और गुलाबी फूलों का अकस्मात् प्रादुर्भाव कर देना, मंच पर गणेश का सिर काट कर उनके शरीर में हाथों का सिर जोड़ देना आदि कितनी ही घटनाएँ दर्शकों के हृदय में आश्चर्य और कौतूहल उत्पन्न करनेवाली थीं। कथानक का पता नहीं था कि वह किस कोने में पड़ा हुआ है। ऐसा ज्ञात होता था कि मंच किसी जादूगर की दुकान है, जहाँ क्षण-क्षण में आश्चर्यजनक परिवर्तन होता रहता है। कथावस्तु रास्ता भूलकर न जाने कहाँ पिछड़ गई थी, पर कौतूहलवर्द्धक घटनाएँ एक-एक कर मंच पर आती जाती थीं, मानो नाटक के संचालक ने अपना 'कमाल' दिखलाने के लिये ही प्रयाग की सारी जनता को आमन्त्रित किया हो ! बीच में सिनेमा का प्रयोग भी किया गया था और उसके अन्तिम दृश्य का जोड़ मंच के अभिनय से दिखलाया गया था। दर्शकों के हाथ रुक न सके। मुख के शब्दों के साथ-साथ हाथों ने भी तालियों के शब्द से सराहना की। सारा पैलेस करतल-ध्वनि से गूँज गया। "स्प्लेडिड", "सुपर्ब", "एक्सीलेंट" और "खूब-खूब" के शब्दों के शोर में तालियों का शोर मिला गया। नाटक के समाप्त होने पर मैंने दर्शकों से जो पैलेस से हर्ष, प्रशंसा और उत्साह की मुद्रा से निकल रहे थे, पूछा—नाटक कैसा हुआ ? सभी ने प्रशंसा से सिर हिलाकर कहा—"कमाल है !" यह थी जनता की रुचि।

डब्लू० ए० डार्लिंगटन ने अंग्रेजी में एक किताब लिखी है। उसका

नाम है—“लिटरेचर इन दी थियेटर” ( Literature in the Theatre ) । उसमें उन्होंने लिखा है कि नाटक के तीन तत्व हैं—कथावस्तु, शैली और चरित्र । उन नाटकों में जो जनता में आदृत हैं, उनमें कथावस्तु का तो अधिक विस्तार रहता है, पर दो पैसों के मूल्य का चरित्र और शैली का प्रायः अभाव रहता है । जो नाटक साहित्यिक नाटकों की श्रेणी में आता है, और जो अभिनेताओं द्वारा ‘रद्दी’ कहा जाता है, उसमें शैली की उत्कृष्ट मात्रा रहती है, कुछ चरित्र-चित्रण और कथानक प्रायः शून्य-सा रहता है । आदर्श नाटकों में ये बातें विस्तार से पाई जाती हैं । नाट्यशास्त्र का जो विद्यार्थी है, यदि वह मन लगाकर नाटकों का रगमच पर अध्ययन कर और यदि वह नाटकों के बाह्य और अन्तरतम रूप पर विचार करे, तो कुछ ही दिनों में उसे कथावस्तु में आनन्द नहीं आवेगा । नाटकों को अधिक संख्या में देखकर उसे कथानक की ओर से वैसे ही अरुचि हो जायगी जैसे कि एक बहुत मिठाई खानेवाले को मिठाई खाने के पश्चात् मिठास से हो जाती है । उसका एक कारण है । अनेक नाटकों का कथानक आपस में मिलता-जुलता सा है । कहते हैं, ससार में केवल सात कथानकों का ही अस्तित्व है । भिन्न-भिन्न नाटक, किताब और उपन्यास के कथानक उन्हीं सात कथानकों के रूप में यत्र-तत्र परिवर्तित कर बनाये जाते हैं । ऐसी स्थिति में बहुत सम्भव है—सम्भव क्या, सत्य ही है कि अनेक नाटकों का कथानक एक-दूसरे से बहुत मिलता-जुलता हो । इसी सादृश्य के कारण नाट्य-शास्त्र के विद्यार्थी का ध्यान स्वभावतः पुनरुक्तिमय कथावस्तु की ओर से हटकर चरित्र-चित्रण की विभिन्नताओं अथवा शैली



की रीतियों की ओर आकृष्ट होता है। जहाँ तक कि बड़े नाटक में विशेष कथावस्तु न भी हो तो उसे इस बात की चिन्ता न होगी। वह तो नाटक की अधिक रोचक और विविध विचारों से युक्त शैली की ओर ध्यान देगा। इसलिये जनता, जिसे नाटक के कथा-सादृश्य का कम ज्ञान है शैली और चरित्र की अपेक्षा कथावस्तु की ओर अधिक आकर्षित होगी। दूसरी ओर नाटकों का मनन करनेवाला विद्यार्थी, जिसे कथा सादृश्य का ज्ञान है, कथावस्तु की ओर ध्यान ही न देगा। इसलिए जो नाटककार जनता की प्रशंसा चाहते हैं वे चरित्र-चित्रण और शैली की ओर कम ध्यान देकर कथावस्तु की ओर ही अधिक ध्यान दें। उनके नाटकों में उपन्यासों के समान कहानियाँ हों। दर्शकों का ध्यान आकर्षित करने के लिए उनके पास काफी “मसाला” हो, तभी वे जनता की प्रशंसा के पात्र बन सकते हैं, अन्यथा नहीं।

डार्लिंगटन के इस मत से मैं पूर्णरूप से सहमत इसलिए नहीं हूँ कि वह पाश्चात्त जनता अथवा दर्शकों की रुचि देख रहा है और मैं पूर्वीय जनता की रुचि पर ध्यान दे रहा हूँ। मैं यह मानता हूँ कि दर्शकों को, जो समान रूप से नाटक के तत्वों को नहीं जानते, चरित्र-चित्रण और शैली पसन्द नहीं, किन्तु केवल कथावस्तु या कहानी ही भारतीय दर्शक-वृन्दों का मनोरंजन नहीं कर सकती। पाठकों की बात दूसरी है। वे एक कोने में बैठ कर अपने ही ध्यान के ससार में पात्रों की कल्पना करके कथावस्तु का आनन्द लूट सकते हैं, पर दर्शकों के साथ बात ही दूसरी हो जाती है। रुचि परिष्कृत न होने के कारण वे कुछ तमाशा देखना चाहते हैं। अतएव कहानी के साथ ही यदि आश्चर्य-जनक घटनाओं का

भी समावेज हो—चरित्र की बहुरंगी रूप-रेखा हो—तो दर्शकों की कौतूहलता और प्रसन्नता दुगुनी बढ़ जायगी और उनके मुख से 'वाह-वाह' की ध्वनियां अवश्य निकल आयेगी। इसलिये कुतूहलवर्द्धक घटनाओं और पात्रों की अनेकता का अस्तित्व कहानी के साथ-साथ ज़रूरी है। तभी नाटककार को प्रशंसा का पुरस्कार मिल सकता है। केवल कहानी द्वारा ही दर्शक-हृदय नहीं समझाया या बहलाया जा सकता।

रगमच की जनता के विषय को छोड़कर अब रंगमंच की विवेचना करना आवश्यक है। नाटकों का सार्थक अस्तित्व मै रगमच के सम्बन्ध से ही समझता हूँ। पूर्वकाल में भी, जब नाटक अपने शिशुपन में था, नाच और वार्तालाप नाटक के अनिवार्य सहायक थे। सत्रहवीं शताब्दी में इंग्लैंड में नाटकों की सूचना पात्रगण नाटक के वस्त्र पहनकर घूम-घूम कर दिया करते थे। नाटक और अभिनय ये दो ऐसी वस्तुएँ हैं जो एक दूसरे से अलग नहीं की जा सकती। मेरे विचार से किसी भी भाँति नाटकों की उत्कृष्टता का निर्णय बिना मंच के सम्पर्क के नहीं हो सकता। यदि नाटक प्राण हैं तो मंच उसका शरीर। जो नाटक मंच पर खेले जाने पर अपना बहुत-सा सौन्दर्य खो देते हैं वे चाहे साहित्य की दृष्टि से कितने ही अच्छे क्यों न लिखे गये हों, पर अच्छे नाटकों की श्रेणी में रखने के सर्वथा अनुपयुक्त हैं। रंगशाला में नाटक का महत्व मंच पर खेले जाने पर है, साहित्यिक ख्याति से नहीं। वहाँ नाटक प्रथमतः अभिनय करने की वस्तु है, फिर साहित्य की उज्ज्वल स्तराशि। यह एकान्त सत्य है, पर इसका रूप रंगशाला के महारथियों ने बहुत विकृत

कर दिया है । वे समझते हैं कि रगमच का अभिनय एक बात है और साहित्य दूसरी । नाट्य-मंच पर अभिनय होने वाली चीज साहित्य हो ही नहीं सकती । बात यह है कि नाटक वस्तुतः कथोपकथन में ही निर्मित होते हैं और इसलिए साधारण बोलचाल की ही भाषा उन में प्रयुक्त होती है । साधारण बोलचाल की भाषा जो साधारण जनता में प्रचलित है, साहित्य का स्वरूप कभी ग्रहण नहीं कर सकती । उसके बोलचाल का नग्न संग्रह साहित्य नहीं कहा जा सकता । इसके विपरीत जब नाटक के पात्र साहित्यिक भाषा का प्रयोग करने लगते हैं तो वे जीवन की साधारण भाषा से बहुत दूर पड़ जाते हैं और उनके शब्द और वाक्य उपहासास्पद और अ-नाटकीय हो जाते हैं । अतएव यह निश्चय है कि जो वस्तु मंच पर कही जाती है वह साहित्य नहीं और जो साहित्य मंच पर लाया जाता है वह नाटकीय नहीं है । अतः यह स्पष्ट है कि नाट्य-वस्तु और साहित्य में आकाश-पाताल का अन्तर है । वे कहते हैं कि नाटक बोलने और अभिनय करने की वस्तु है और साहित्य पढ़ने तथा मनन की । कला के दो रूप एक-दूसरे से बिल्कुल विपरीत हैं ।

लगभग चौदह वर्ष हुए, मिस्टर ई० सी० मोटेग्यू ने इसकी बड़ी खोज की थी । अन्त में उनके कथन का तात्पर्य यही था कि नाटक जितने ही अधिक साहित्यिक होंगे उतने ही अधिक वे रग-मच के अयोग्य और जितने ही अधिक वे रगमच के योग्य उतने ही अधिक अ-साहित्यिक होंगे । यही सिद्धान्त अमेरिका के एक प्रसिद्ध अभिनेता मिस्टर जेम्स के० हैकेट ने प्रदर्शित किया है । उन्होंने मिस्टर डारलिंगटन को एक पत्र में लिखा है—

“..... अभिनीत होने वाले ( असाहित्यिक ) और अभिनीत न होने वाले ( साहित्यिक ) नाटक के विषय में जो विचार हैं वे एकान्त सत्य हैं और अनुभवी मनुष्य उनमें शक न करेगा । मैं अपने कालेज के दिनों की घटना का जिक्र करता हूँ, जब मैं वक्तृता का पदक लेने की कोशिश कर रहा था । वक्तृता देने वालों के लिए यह आवश्यक था कि वे प्रथम वक्तृता लिखकर अंग्रेजी विभाग में उसकी प्रति दें । कुछ सप्ताह के बाद मुझे प्रोफेसर साहव ने बुलाया और भर्त्सना-पूर्ण शब्दों में कहा—‘मिस्टर हैकेट, मुझे तुमसे यह आशा नहीं थी । तुमने तो ऐसा खराब लिखा है कि उसे दुबारा पढ़ने की तबीयत ही नहीं होती । यह फेंक देने लायक चीज है । यदि तुम्हारा निर्णयक मैं होता तो तुम्हें शून्य देता ।’

मैंने उत्तर दिया—‘प्रोफेसर साहव, यह वक्तृता कहने या सुनने की वस्तु है सोचने-समझने या अध्ययन करने की सामग्री नहीं । वक्तृता और साहित्य ये दोनों भिन्न-भिन्न विषय हैं । एक के द्वारा हम श्रवण-शक्ति को उत्तेजित करते हैं, दूसरे से मनन और अध्ययन शक्ति को ।’

इसी प्रकार नाटक और साहित्य में अन्तर है । नाटक खेलने और बोलने की वस्तु है, साहित्य मनन करने की । न तो नाटक साहित्य हो सकता है और न साहित्य नाटक ही । नाटककार यही तो भूल कर रहे हैं कि वे नाटक को प्रकाशित कराके साहित्य के समान पढ़ने और अध्ययन करने की वस्तु बना देते हैं । पर वास्तव में सत्य इससे दूर है ।

हिन्दी में राधेश्याम जी के नाटक पूर्ववत् इसी मत की पुष्टि करते हैं । उनके नाटकों से भी एक ही स्वर निकलता है कि रंग-मंच के नाटकों का

साहित्य से कोई सरोकार नहीं । राधेश्याम-रचित “मशरिकी दूर” का चौथा सीन इसी मत का प्रतिपादक है ।

“मुन्नाम जगल”

( कमाल और जमाल आते हैं )

कमाल—असों, जमाल ।

जमाल—हाँ, मियों कमाल ।

कमाल—यह हमीदा तो रोज-बरोज आगे बढ़ती जाती है ।

जमाल—हाँ, विला मूछोवाली मूछवालों को बात-बात में झिपाती है ।

कमाल—यह न होती तो मैं अब तक रुस्तम कहलाया होता ।

जमाल—और मैंने सुहराव का खिताब पाया होता ।

कमाल—जमाल, वाकई तुम जमाल हो ।

जमाल—और कमाल, तुम भी कमाल हो !

...

...

.

.

मिस्टर हैकेट और वर्तमान थियेट्रिकल कंपनी के नाटककारों से मैं इस बात में सहमत नहीं हूँ । यह सत्य है कि बोलने और सुनने की वस्तु में पढ़ने या लिखने की वस्तु से कुछ विशेषता अवश्य होनी चाहिये, पर इसका तात्पर्य यह नहीं है कि वह बोलने और सुनने की वस्तु न हो । कुछ वर्ष हुए, सर जगदीशचन्द्र बोस ने इलाहाबाद-यूनीवर्सिटी का कन्वोकेशन एड्रेस पढ़ा था । वक्तृता के अतिरिक्त वह मनन करने की वस्तु भी थी । इसी प्रकार नाटक अभिनय के उपयुक्त होते हुये भी साहित्य हो सकता है । रगमच की आवश्यकताओं की पूर्ति करते हुए

भी नाटक मे साहित्य का सौन्दर्य पाया जा सकता है। श्रीमाखनलाल चतुर्वेदी-रचित कृष्णाञ्जन युद्ध मे मंच और साहित्य का मिलाप देखिये—

## द्वितीय दृश्य

स्थान—गंगा तट

( एक गंधर्व अपनी स्त्री और उसकी सखी-सहित विमान द्वारा उतरता है । कपड़े उतार कर सब गंगा मे तैरते हैं )

गंधर्व—( तैरते हुए ) प्रिये चित्रांगी, तुम्हारे कोमलांगो के स्पर्श से मृदुता का पाठ सीख ये लहरियाँ धीरे-धीरे पास आती हैं—मानों सशक-भाव से यह पूछने के लिये कि हममे वह कोमलता आई है या नहीं ।

सखी—प्रिय सखि चित्रांगि, चित्रसेन महाराज ठीक तो कहते हैं । इन तरंगो मे कहीं-कहीं छोटे-छोटे गड्ढे भी है । कह सकती हूँ कि यह तुम्हारे कपोल-भग का अनुकरण है ।

चित्रसेन—चंचल मछलियाँ आँखो का अनुहार करती है, सिवार इन लहराते केशो का और भवरे इनकी गुनगुनाहट का ।

चित्रांगी—बस, महाराज ।

सखी—और—

चित्रांगी—( कुछ क्रोध प्रकट कर ) क्यों प्रेमलता, चुप न रहेगी !

प्रेमलता—सखि, मैं कहने वाली थी कि गंगा मे मेरी सखी के स्वरूप का सभी सामान है; किन्तु मैं अब यही कहूँगी—गंगा ! तेरा प्रयत्न व्यर्थ है । मुसकराने हुए बदन और क्रोध-भरी भौहो का योग तू किस प्रकार साधेगी ?

चित्रागी— गंगा बेचारी क्या योग साधेगी, किन्तु इस समय तुम दोनों का योग खूब सथा है !

प्रेमलता—सखी चिढ़ो ना, तुम हमारे हृदय की प्रशंसा नहीं करती कि हम दोनों तुम्हारे स्वरूप को ससार की प्रत्येक वस्तु में देखते हैं ।

चित्रसेन—ठीक कहा सखी, किन्तु पृथ्वी नहीं । यह नदी चंचल है, मेरी प्रिया नहीं ।

प्रेमलता—सखी का मन तो चंचल है ।

चित्रागी—हाँ, हाँ चंचल है, किन्तु तुमसे कम ।

चित्रसेन—प्रिय, चलो उस पोखर में से कमलो को तोड़ लावे ।

( सब एक ओर तैरते हुए जाते हैं और दूसरी ओर से ऋषि. . )

संस्कृति के वातावरण में सम्यग्गण इससे भी परिष्कृत भाषा का प्रयोग करते हैं । ऐसी स्थिति में स्वाभाविक बोलचाल से यह भाषा किसी भाँति भी भिन्न नहीं कही जा सकती । मंच-रक्षा और साहित्य-सौन्दर्य की यह गंगा-जमुना हिन्दी में नाटको का आदर्श स्वरूप रख सकती हैं ।

नाटक को साहित्य से भिन्न स्थान देने के लिए मंचवालों का दूसरा विरोध यह है कि नाटक का कोई अवतरण साहित्यिक दृष्टि से चाह कितना ही सुन्दर और मनोहर क्यों न हो, पर मंच के अनुसार परीक्षा लेने पर ज्ञात हो जायगा कि उस में नाटकीय तत्व बिलकुल नहीं हैं । इसमें सन्देह नहीं कि अमुक अवतरण काव्य दृष्टि से बहुत उत्कृष्ट है, किन्तु वह कार्यव्यापार को आगे बढ़ाने में कितनी सहायता देता है ! ऐसे अवतरण केवल साहित्य के लिए मणि हैं, पर मंच के लिए निरर्थक काँच के टुकड़े । इसीलिए साहित्यिक नाटक मंच से बहुत दूर जा गिरते

हैं । उदाहरणार्थ बाबू जयशंकरप्रसाद का “जन्मेजय का नागयज्ञ” नाटक लीजिये—

## दूसरा अंक

### पहला दृश्य

[ एक ओर से जन्मेजय का प्रवेश । दोनों ( आस्तीक और मणि-माला ) को देख कर जन्मेजय आड में खड़ा हो जाता है ]

जन्मेजय—(स्वगत) मनुष्य क्या है ? प्रकृति का अनुचर और नियाते का दास, या उसी की क्रीड़ा का उपकरण ! फिर क्यों वह अपने आप को कुछ समझता है और प्रकृति को खिलवाड़ मानता है ? आज इस आश्रम के महर्षि से इसका रहस्य जानना चाहिए । अहा ! कैसा पवित्र स्थान है ! और यह देव-द्वन्द्व भी कैसा मनोहर है !

### ( नेपथ्य में संगीत )

जीने का अधिकार तुझे क्या, क्यों इसमें सुख पाता है ।  
मानव, तूने कुछ सोचा है, क्यों आता, क्यों जाता है ?  
आद्य अविद्या कर्म हुआ क्यों, जीव स्व-वश तब कैसे था ?  
महाशून्य के पट में, पहला चित्रकार क्यों आता है ?  
शुद्ध नाद था बड़ा सुरीला, कोई विकृति न थी उसमें ।  
कौन कल्पना करके उसमें मीड़ लगाकर गाता है ?  
कल्प-कल्प की भ्राति दुख की क्षण भर का सुख भला लगा ।  
असि-धारा पर धरा हुआ, सुख उससे कैसा नाता है ?



दुख ने क्या दुख दिया तुझे कुछ इसका कभी विचार किया ।  
 चौंक उठा तू झूठे दुख पर, कुछ भी तुझ न आता है !!  
 कारण, कर्म न भिन्न कहीं है, कर्म ! कर्म चतनता है ।  
 खेल खेलने आया है तू, फिर क्यों रोने जाता है ?  
 इस जीवन को भिन्न मानकर क्षण-क्षण का विभाग करता ।  
 लीला से तू दुखी बन गया लीला से सुख पाता है !!  
 तू स्वासी है, तू केवल है स्वच्छ, सदा तू निर्मल है ।  
 जो कुछ आवे, करते चल तू, कहीं न आता जाता है ॥

इन अवतरणों के सम्बन्ध में जो प्रश्न किया जाता है वह यह है कि क्या ये कार्य-व्यापार को बढ़ाने में सहायता देते हैं ? उसका उत्तर मैं निर्भीकता से देता हूँ 'हाँ' । ये नाटकीय कार्य-व्यापार की बड़ी सहायता करते हैं, और वह सहायता इस प्रकार दी जाती है ।

प्रत्येक मंच का कार्य-कर्ता इस बात से सहमत है कि नाटक में सौन्दर्य और सजावट का रहना अनिवार्य है । वह सौन्दर्य या तो बाह्य हो या आन्तरिक । मोति-भोति के रंग-विरंगे कपड़े, तरह-तरह के दृश्य-मय पर्दे, प्रकाश आदि सभी बाह्य सौन्दर्य की वस्तुएँ हैं । इनका रहना वर्तमान रंगमंच में अनिवार्य-सा है । क्या मंच-महाशय उत्तर दे सकते हैं कि अनेक प्रकार के वस्त्राभूषण, परदे और प्रकाश नाटकीय कथा के कौन से भाग हैं ? यदि वे नाटकीय कथा के भाग नहीं हैं, अथवा नाटकीय कार्य-व्यापार को आगे नहीं बढ़ाते तो नाटक में उनका अस्तित्व क्यों है ? मैं इस प्रश्न का उत्तर इस प्रकार दे सकता हूँ कि उपर्युक्त वस्तुएँ यद्यपि नाटकीय कथावस्तु में कोई स्थान नहीं रखती, तथापि वे दो

कार्य करती हैं, जिनसे उनका मंच पर रहना सार्थक और आवश्यक हो जाता है। प्रथम तो वे दर्शकों की सौन्दर्योपासक भावना की तृप्ति करती हैं और दूसरे कथानक के वातावरण की सृष्टि। परदो के बिना दर्शकों को अपनी कल्पना-शक्ति पर बहुत जोर देना पड़ेगा और अनुमान से तत्कालीन दृश्य को अप्रत्यक्ष रूप से देखना होगा। दूसरे उनको कहीं-कहीं नाटक नीरस-सा प्रतीत होगा। दर्शक-गण बिना बाह्य सौन्दर्य के नाटक के रूप को उसी प्रकार कठिनता से देख सकेंगे, जिस प्रकार मले-रिया का रोगी कड़ुवी कुनीन को बड़ी कठिनता से खा सकेगा। ठीक बाह्य सौन्दर्य की भांति सुन्दर साहित्यिक अवतरण नाटक का आन्तरिक सौन्दर्य है। साहित्यिक अवतरण भी जनता की सौन्दर्योपासक भावना की तृप्ति करते हैं और साथ-साथ कथानक के वातावरण का निर्माण भी। “जन्मेजय का नागयज्ञ” नाटक में नेपथ्य के संगीत ने शान्त और वैराग्य के वातावरण की कितनी सुन्दर सृष्टि की है।

दूसरी ओर से साहित्यिक नाटककारों की ध्वनि सुनाई देती है। वे कहते हैं—नाटककार को दर्शकों से क्या मतलब? वह मंच के चौखटे में अपने नाटक का चित्र क्यों कस दे? उसे तो कला-रूप से नाटक की रचना और उसी की उत्कृष्टता से काम है, दर्शकों और मंच का विषय तो मंच-संचालक का है। सच्चे कलाकार का दर्शकों से क्या सम्बन्ध? उस नाटककार को, जो सच्ची कला के रूप की अवतारणा करता है, इन साधारण भ्रंशों से क्या सरोकार? उसके उत्कृष्ट आदर्शों के सामने दर्शक-वृन्दों और मंच का मामला रखना उसे स्वर्ग से खींचकर नरक में गिराना है! आत्म-प्रदर्शन के लिए ही उसकी कला है। वह तो “स्वान्तः

सुखाय” लिखता है। उसे क्या पड़ी है जो वह दर्शकों को—चाहे वे अच्छे हों, या बुरे हों—रिझाने के लिए बैठे ? इस प्रश्न का उत्तर विलियम आर्चर ने अपनी प्ले-मेकिंग ( Play Making ) पुस्तक में बड़ी अच्छी तरह से दिया है। वे लिखते हैं, जो कलाकार इसी तरह सोचना पसंद करते हैं उनसे मुझे कुछ नहीं कहना है। उन्हें पूरा अधिकार है कि जिस प्रकार अपने नाटको में (जो शायद नाटक कहे जा सकते हैं ! ) अध्ययन या अभिनय के द्वारा आत्म-प्रदर्शन करें। किन्तु जो नाटककार वास्तव में आत्म-प्रदर्शन करना चाहता है उसे मंच की सहायता लेनी पड़ेगी। एक चित्रकार चाह “स्वान्तःसुखाय” सुन्दर चित्र खींचे, मूर्तिकार मूर्ति बनाये, गायनाचार्य गीत गाये, किन्तु नाटककार बिना मंच के आत्म-प्रदर्शन कर ही नहीं सकता। बिना मंच के अस्तित्व के नाटक के कुछ मानी नहीं होते। वह जीवन का ऐसा प्रदर्शन है जो मंच के वातावरण में ही हो सकता है, अन्य स्थान पर नहीं। इसी लिए तो उपन्यास और नाटक में बड़ी भिन्नता है। एक का दिग्दर्शन हृदय पर होता है, दूसरे का मंच पर।

अतएव अब हम इस निष्कर्ष पर पहुँच चुके हैं कि रगमच और साहित्य से युद्ध नहीं, वरन् शुद्ध सन्धि है। हमारे हिन्दी नाटककारों को मंच की आवश्यकताओं को ध्यान में रखकर ही नाटक लिखना चाहिए। मंच की अवहेलना कर निरे साहित्यिक नाटको से हिन्दी का नाट्यक्षेत्र गौरवान्वित नहीं हो सकता।

वर्तमान हिन्दी-नाटको का समूह दो भागों में विभाजित किया जा सकता है। पहले प्रकार के वे नाटक हैं जिनमें केवल रगमच का ध्यान

रक्खा जाना है। उनमें दर्शकों के कौन्ट्रोल-बर्द्धन की सामग्री रहती है। उनमें वास्तविक जीवन का चित्रण नहीं के बराबर रहता है और साहित्य के अस्तित्व का तो पता भी नहीं चलता। ऐसे नाटक उपन्यास-बहार आफिस से बहुत प्रकाशित हुए हैं। राधेश्याम जी के भी बहुत से नाटक इसी ढंग के हैं। उनमें मंच की सुविधा का तो यथोचित ध्यान है, परन्तु जीवन की प्रतिकृति का सर्वथा अभाव है।

दूसरे प्रकार के दो नाटक हैं जिनमें केवल साहित्य की लड्डियाँ सजाई जाती हैं। ऐसे नाटक की रचना इस प्रकार की जाती है, मानो उसके सनी दर्शक दार्शनिक अथवा कवि हैं। यद्यपि उनमें जीवन का चित्र, मानवीय भावनाओं का स्पष्टीकरण एवं मनोविज्ञान की स्पष्ट मूर्ति रहती है; पर उनमें मंच की साधारण से साधारण सुविधा की ओर ज़रा भी ध्यान नहीं रक्खा जाता। मंच की अवहेलना करने पर उच्च कोटि का साहित्यिक नाटक भी वास्तव में आदर्श नाटक नहीं कहा जा सकता। इसी श्रेणी में बाबू जयशकरप्रसाद के कुछ नाटक हैं—प्रेमचन्दजी के भी दो नाटक ( सग्राम और कर्बला ) हैं।

हमें हिन्दी में ऐसे नाटकों की सृष्टि करना है जो वास्तव में जीवन की प्रतिकृति होते हुए भी रंगमंच से सुविधानुसार पूरे उतर आये। उनमें साहित्य की व्यञ्जना भी यथेष्ट हो और रंगमंच की आवश्यकताओं की सामग्री भी पूर्ण रीति से हो। जिस समय हिन्दी में ऐसे नाटकों की सृष्टि होगी उस समय हमारा हिन्दी नाट्य-शास्त्र अन्य साहित्यों के अच्छे नाटकों से समानता कर सकेगा। इस समय बाबू जयशकरप्रसाद जी के नाटकों की प्रवृत्ति इस आदर्श स्थिति की ओर है।

नाटको के अभिनय का समय अधिक से अधिक दो-तीन घण्टे तक ही परिमित रहना चाहिये । चीन के नाटको की बात छोड़ दीजिये, जहाँ एक नाटक में सोलह अंक होते हैं और प्रत्येक अंक एक घण्टे में समाप्त होता है । ( शायद अमीम का ही यह परिणाम हो । ) पर हमें तो तीन घण्टे से अधिक समय किसी अभिनय को देना ही नहीं चाहिये । हम एक स्थिति में एक बार सुविधानुसार तीन घण्टे से अधिक बैठे भी नहीं रह सकते और न तीन घण्टे से अधिक एक ही वस्तु को अपना ध्यान समेटे हुए देख ही सकते हैं । ऐसी स्थिति में हमें अधिक समय (जिससे शरीर और मन को असुविधा ) मनोरंजन में नहीं देना चाहिये । यदि कोई नाटककार यह कहे कि मैं दो या तीन घण्टे के भीतर अपने हृदय की सारी भावनायें दर्शकों के सामने नहीं रख सकता, तो वह नाटककार नहीं है । विलियम आर्थर का कहना है कि जो नाटककार दर्शकों अथवा मंच की अवहेलना करता है वह केवल अपना सम्मान और लाभ ही नहीं खोता, वरन् अपनी रचना के कलारूप को भी खो देता है । हिन्दी में ऐसे कई नाटक हैं जिनकी पृष्ठ-संख्या दो सौ के लगभग या दो सौ से ऊपर है । ऐसे नाटक तीन घण्टे में नहीं खेले जा सकते । उन्हें तीन घण्टे में लाने के लिए कतर-व्योत की जरूरत पड़ेगी । ऐसी स्थिति में यह संभव है कि नाटक का साहित्यिक सौन्दर्य बहुत कुछ नष्ट हो जाय । इसलिये इस 'कतर-व्योत' से बचने के लिए पहले ही से ऐसा नाटक क्यों न लिखा जाय, जिसमें नाटककार के मुख्य और सुन्दर भावों का प्रदर्शन १२५ पृष्ठों से अधिक न हो ।

हिन्दी नाटको में संकेत शब्द बहुत ही कम लिखे जाते हैं । नाटक-

कारो से यह रुचि नहीं है कि वे मंच पर अपने विचारानुसार अभिनय कराये । वे तो अपने कार्य की इतिश्री वही समझते हैं जहाँ पात्रों के कथोपकथन से अपने हृदय की सारी भावनाओं को भर दिया जाय । इसके बाद वे नाटक में ऐसा हाथ मिकोड लेते हैं, मानो उनका उससे कोई सम्बन्ध ही नहीं । पाश्चात्य नाटकों में नाटककार अपनी इच्छा की चीजें मंच पर उपस्थित करवा लेते हैं । वहा मंच-संचालक को उनकी आज्ञा में रहना पड़ता है । नाटककार अपने अंक के समयानुकूल जिन-जिन वस्तुओं की आवश्यकता मंच पर समझते हैं उन सब चीजों का निर्देश कर देते हैं । वे सारी चीजें मंचकर्ता को मंच पर उपस्थित करनी पड़ती हैं । पाश्चात्य नाटककार सकेत लिखने में पटु भी बहुत होते हैं । व्यूला मेरी डिक्स ने अंग्रेजी में एक एकाकी नाटक लिखा है । उसका नाम है—एलीसन्स लैड (Alison's Lad) । उसका सकेत-चित्रण देखिये—

### एलीसन का लड़का

दृश्य—इंग्लैंड की पश्चिमीय मध्यभूमि में फेरिंगफोर्ट गाँव ।

काल—द्वितीय सिविल वार का अन्त, सन् १९४८ का शरत्काल ।

हेमन्त की नीरस अर्द्धरात्रि, रिमझिम पानी बरस रहा है, फेरिंगफोर्ट की सराय के ऊपरी कमरे में, जो धुंधले प्रकाश और अग्निकुंड (चूल्हे) की धीमी आँच से प्रकाशित है, केवेलियर पार्टी के पाँच सज्जन बैठे हैं । वे प्रातःकाल की भयावह लड़ाई में कैदी बना लिये गये हैं ।

अग्निकुंड के निकट एक हाथरार कुर्सी पर मंच की बाईं ओर उनका नेता सर विलियम स्ट्रिकलैंड बैठा है । वह ऊँचा, मध्यावस्था का उत्साही मनुष्य है और अपने दल का उत्कृष्ट नमूना है । वह साहसी

आफ़स और उत्कृष्ट भावनाओं से युक्त सज्जन है। बगल में एक बहुत भयानक घाव है जो जल्दी से बाँध दिया गया है। वह अपनी आँखों से तन्द कर भारीपन से अपनी कुर्मी पर लेट गया है। उसे पता ही नहीं कि उसके आसपास क्या हो रहा है।

उसका कप्तान और पुराना मित्र जार्ज दोयल अनुरागी और प्रचंड पटुति का मनुष्य है। उसकी आयु स्ट्रिकलैंड की ही आयु के बराबर है। वह कमर के बीचोंबीच बैठा है। यहाँ वह एक भद्दी-सी टबल पर, जो मंच के दाहिने ओर है, खेल देखता हुआ गंभीर भाव से एक बड़ा लंबा चेंबर पी रहा है।

टेबल के चारों ओर भद्दे स्टूलों पर गारेग, हाष्टन और विनवुड बैठे हुए घामे खेल रहे हैं। वे तमाशू भी पी रहे हैं। उनके कैदीपन में प्रयत्नता लाने के लिये उनके बीच में शराब का एक सागर रखा हुआ है। गोरिंग भाग्यवान, आत्मश्लाघी युवक सिपाही है। हाष्टन टेपल का एक सज्जन है जो सिपाही बन गया है। उसके हाव-भाव में अभी तक गुजरान नज़र आता है। वह घायल है और उसके माथे में खून से रंगी पट्टी लगी है। तीसरा खेलन वाला विनवुड १७ वर्ष का लड़का है। निराला चेंबर, सुन्दर और वीरचित्त चाल है।

यह ध्यान देने योग्य है कि वे लोग अनमने मन से खेल रहे हैं। वस्तुतः काली बाँटरी में, आधी रात की भयानकता, पत्थर की खिडकी पर पानी की टपटपाहट, उनके सामने उनके कैदीपन की सन्दिग्धता का है और उनके मन विचित्र प्रश्न की ओर लगा है कि प्रातःकाल उनका क्या होगा। गोरिंग, वे दोनों ने बहुत मजबूत और सिपाही है, पोसा

खेलने के साथ पहले बोलता है ।

इस संकेत-चित्रण से नाटककार ने वे सब बातें लिख दी हैं जो वह अपने अभिनय के लिये चाहता है, यहाँ तक कि पात्रों की आयु भी लिख दी है । अब संचालक का कर्तव्य है कि वह उल्लिखित आयु के ही पात्र चुने और जो-जो वस्तुएँ नाटककार ने लिख दी हैं वे सब मंच पर इकट्ठी कर । जब नाटककार अपना नाटक मंच के लिये लाता है तो उसे अधिकार है कि जो वातावरण या स्थिति वह चाहता है उन्हें मंच पर लाने की आज्ञा दे, किन्तु हिन्दी नाटककार कदाचित् बहुत सकोर्ची है । वे मंच-कर्ता को वष्ट नहीं देना चाहते । वे अपना नाटक रंग-मंच में अभिनय करने के लिए ठे ठेने पर बिल्कुल पुरसत पा जाते हैं । वे नाटक के विकास अथवा कला-रूप से तो पाश्चात्य नाटकों का अनुकरण करते हैं, पर संकेत-लेखन में कदाचित् भ्रम जाते हैं । वे बेचारे मानों मंच-कर्ता के हाथों में अपने को और अपने नाटक को सौंपते हुए कहते हैं—“भाई, तुम्हें जैसे अच्छा लगे, वैसा ही कर लो ।” कैसा नम्र वाक्य उनके मुख से निकलता है । यदि मैनेजर अच्छा हुआ तो उसने नाटक सम्हाल लिया और यदि नाटककार के दुर्भाग्य से खराब हुआ तो नाटक की असफलता का सारा दोष बेचारे नाटककार के सिर पर पड़ता है । इतने पर भी नाटककार चुपचाप रह कर संकेत-भाषा इस तरह लिखेगे ।

(क) स्थान—तपोवन

[ आस्तीक और मणिमाला का प्रवेश ]

—जन्मेजय का नागयज्ञ



(ख) स्थान—मार्ग

( वीणापति मुनि का प्रवेश )

—कृष्णार्जुन युद्ध

(ग) स्थान—नगर के पास का भाग

( अश्वशत्रु ने सुमंजस अपने दो बच्चों के साथ सुमति का प्रवेश )

—दुर्गावती

(घ) बलीद का दरवार, बलीद और मेरवान बैठे हुए हैं।

रात का समय—

—कबला

हमारे हिन्दी नाटकों में भी स्वतन्त्र-भाषा का उचित प्रयोग होना चाहिये और साथ ही नाटककारों में अपने नाटक को अपनी रुचि के अनुसार अभिनीत कराने की आकांक्षा उत्पन्न होनी चाहिये।

अब मैं हिन्दी नाटकों के 'स्वतन्त्र-कथन' पर विचार करना चाहता हूँ। हिन्दी नाटकों में यह 'स्वतन्त्र-कथन' का रोग बहुत पुराना है। न जाने कितने वर्षों से यह हिन्दी नाटकों में जोक के समान आकर चिपट गया है। पाश्चात्य नाटकशाला में भी हम यही बात पाते हैं। शेक्सपियर के नाटकों में 'स्वतन्त्र-कथन' की विशेष मात्रा है। सत्रहवीं शताब्दी के आरम्भ में शेक्सपियर ने जो ट्वेल्वथ नाइट (Twelfth Night) नाम का एक नाटक लिखा है, उसमें भी स्वतन्त्र-कथन पाया जाता है। उस समय के चतुर्थ दृश्य के अन्त में वायोला ड्यूक से कहती है—

वायोला—मैं तुम्हारी प्रियतमा को अनुरक्त करने की पूरी चेष्टा करूँगी। (अलग) आह! कैसा स्वर्ण है—जिसके लिए मैं प्यार करूँ,

उनी की स्त्री तो मैं होना चाहती हूँ ।

इसी प्रकार तृतीय अंक के चतुर्थ दृश्य में वायोला फिर स्वगत कहती है—

वायोला—(अलग)—ओ ईश्वर, मेरी रक्षा कर । थोड़ी सी बात ही मुझे यह बतलाने के लिए बाध्य करेगी कि मैं पुरुषत्व से कितनी हीन हूँ ।

जो हो, स्वगत-कथन हिन्दी नाटकों की पैत्रिक सम्पत्ति रहने पर भी अब काम की चीज नहीं है । यह नितान्त अस्वाभाविक है कि कोई व्यक्ति अपने आप ही बोलता हुआ चला जाय । न उसके साथ आदमी है न वह स्वयं आदमियों के साथ है, किन्तु वह जो मन में आता है बोलता ही चला जाता है । ऐसी स्थिति में या तो हम उसे पागल कहेंगे या शराबी या अफीमचूरी । स्वगत-कथन तो विचारों का प्रकाश रूप है । पर स्वाभाविकता के लिए इसे दूर ही करना होगा । करुणा या क्रोध में एक-आध वाक्य भले स्वगत-रूप में हो पर उससे पृष्ठ के पृष्ठ नहीं रगे जा सकते ।

दावू जयशंकरप्रसाद रचित 'जन्मेजय का नागयज्ञ' नाटक के प्रथम अंक के पाँचवें दृश्य में तत्काल आता है । अब उसका स्वगत-कथन सुनें—

“तत्काल—प्रतिहिसे ! तू क्यों हृदय को जला रही है ? मैं अपने शत्रुओं को सुखासन पर बैठे, साम्राज्य का खेल खेलते, देख रहा हूँ और स्वयं दस्युओं के समान अपनी ही धरणी पर पैर रखते हुए भी काँप रहा हूँ । प्रलय की ज्वाला इस काल में धधक उठती है ! तू बलि चाहती है तो ले मैं दूंगा । छल, प्रवचना,

कपट, अत्याचार सब तेरे महायक होंगे । हाहाकार, क्रन्दन आर पीडा तेरी  
महेलियाँ बनेगी । रक्त-रजित हाथों से तेरा अभिषेक होगा । शन्य गगन  
शवगन्ध-पूरित धूम से भरकर तेरा धूपदानी बनेगा । दन्तक पुजारी  
होंगा—कटकामन पर बैठकर तेरी उपासना करेगा । ठहर, देवी ठहर !

( गवडग निकालता है )

इसमे अकेले ही बोलनेवाले की उपहासावस्था हमारे बिना नहीं  
रहती । प्रसादजी की श्रोलेखनी से हम यह आशा नहीं रखते ।

स्वगत-कथन का एक दूसरा प्रकार भी है । जब दो व्यक्तियों ने  
वार्तालाप होता है तो एक व्यक्ति कुछ ऐसी बातें कहता है जो दूसरे  
व्यक्ति को तो वह नहीं सुनाना चाहता, किन्तु दर्शकों को बतलाना चाहता  
है । जब वह इतने जोर से बोलता है कि दर्शक-वृन्द उसे सुन लेने है  
पर पास ही खड़ा व्यक्ति नहीं सुन सकता तो इस असम्भव कल्पना से किसे  
हसी न आयेगी ? यह कितना अस्वाभाविक है कि उसी बात को दस गज  
दूर बैठी हुई जनता सुन ले और मुश्किल से गज भर की दूरी पर खड़ा  
हुआ अन्य व्यक्ति न सुने । श्री बद्रीनाथभट्ट रचित “दुर्गानती” नाटक  
के पहले अंक के छठे दृश्य में सुमति के स्वगत कथन के पश्चात् सुमेरसिंह  
आता है । वह स्थल इस प्रकार है ।

“सुम ते— . . . यो भटक रह है ।

( सुमेरसिंह का प्रदेश )

सुमेर० —( व्यानपूर्वक देखता हुआ आप ही आप ) यह कोई  
दुर्खिया क्षत्राणी दीखती है । देखू, क्या कहती है ।

( धीरे से पीछे हट कर छिप जाता है )

सुमति —नहीं, नहीं, यह मेरा ही दोष है, जो मैं अपने स्वार्थ के वश यो सोचती हूँ। आपने तो खूब सोच-विचार कर ही ऐसा किया होगा। स्वामी, आप सुन रहे हैं, पर दुःख के कारण जो कुछ मेरे मुँह से निकल गया, उसके लिए मैं क्षमा मागती हूँ।

सुमेर०—( प्रकट होकर ) अरी दुखिया, तू कौन है ? महारानी दुर्गावती के राम-राज्य में तुझपर कौन-सा सकट आ पड़ा, और किधर से ?”

—आदि

ऐसे स्वगत-कथन बहुत अस्वाभाविक जान पड़ते हैं। सुमेरसिंह के वाक्य “यहकोई दुखिया क्षत्राणी दीखती है। देखू, क्या कहती है” दर्शकवृन्द तो सुन लेते हैं, पर सुमति जो दर्शकवृन्द से भी कम दूरी पर स्थित है, नहीं सुन सकती ! यह असंभव कल्पना है या नहीं ?

पाश्चात्य नाटककारों ने इस स्वगत-कथन के भिड़ाने को एक युक्ति सोच रखी है। उन्होंने एक नये विश्वासपात्र पात्र की अवतारणा की है। स्वगत-कथन कहने वाला जो कुछ भी कहना चाहता है वह उस विश्वासपात्र से कहता है। इससे वह “अस्वाभाविक प्रलाप” के दोष से बच जाता है। इस युक्ति से पात्र एक दूसरे से वार्तालाप करते हुए स्वगत-कथन से बच जाते हैं। हिन्दी नाटकों में भी इस दोष को दूर करने का उपाय सोचना चाहिये। या तो पाश्चात्य मंच के अनुसार एक नये पात्र की सृष्टि करनी चाहिये अथवा कोई ऐसी युक्ति निकालनी चाहिये जिससे पात्र का “प्रलाप” समुचित जान पड़े।

नाटकों में एक दोष और भी है। वह पद्य में बोलने का है। जिस

स्थान पर उत्साह, क्रोध, वरुणा आदि का प्रदर्शन करना पड़ता है, उस स्थान पर नाटककार शीघ्र ही गद्य सं पद्य में लिखने लगता है । यदि नाटक जीवन की छाया है, उसके अंगों का प्रदर्शन है, तो उसमें जीवन का चित्र भी रहना चाहिये । हम कभी अपने जीवन के साधारण व्यवहार में पद्य का प्रयोग नहीं करते । यदि ऐसा होता तो सारा ससार ही कवि बन जाता । साधारण बोल-चाल ही जब हमारे भावों को प्रदर्शित करने के लिये पर्याप्त है तो हमें उसमें पद्य लाने की आवश्यकता ही क्या है ? यदि हम पद्य में अपने दैनिक भावों का प्रदर्शन करें और अपने मित्रों से, साधारण बोल-चाल में, अपने सम्बन्धियों से साधारण व्यवहार में—

“भूल लगी है, थाली लाओ,

अब न करो थोड़ी भी देर !”

कहे तो वे हसकर कहेंगे — आप यह किस तरह कह रहे हैं ! जो कुछ कहना चाहते हैं ठीक तरह से कहिये ।

कहने का तात्पर्य यह है कि जब नाटक में हम अपने जीवन की घटनाएँ देखना चाहते हैं तो उसका चित्रण ठीक वैसा ही होना चाहिए जैसा साधारणतः होता है । किन्तु हिन्दी नाटकों में ऐसा नहीं किया जाता । उसमें जो स्थल शोक, क्रोध, चिन्ता, वीर व आदि के हैं उनमें पात्र गद्य कहते-कहते पद्य भी कहने लगते हैं ।

श्री बद्रीनाथ भट्ट रचित ‘दुर्गावती’ नाटक में, पहले अंक के पहले दृश्य में, पृथ्वीराज राठौर का प्रवेश होता है । अब उनकी “तकरीर” सुनिये—

( पृथ्वीराज राठौर का प्रवेश )

पृथ्वी०—(आप ही आप)आज तो जहाँपनाह की दशा विचित्र ही देखता हूँ ।

किस पर भला यो आज यह त्योंरी चढ़ी है आपकी ?

क्यों, चोट किस पर होने वाली है तने इस चाप की ?

हो क्रुद्ध यो यमराज ने किस पर उठाया दंड है ?

किसका प्रचण्ड घमण्ड होने को अभी शत-खड है ?

तनिक पृच्छ तो । ( अकबर से ) श्रीमहाराज, शाहशाह आज जहाँपनाह को किस चिन्ता ने आ घेरा है जो—

अक०—( पृथ्वीराज की ओर देखकर ) आओ पृथ्वीराज; आओ ।

पृथ्वी०—जहाँपनाह—

क्रुद्ध हुए है भला, आज यो किस अत्याचारी पर आप ?

कौन मेटनेवाला है, खुद मिटकर दुनिया का सताप ?

भला कौन से पापी का अब घड़ा फूटनेवाला है ?

कौन शख्स है, जिसका यम से पाला पढ़ने वाला है ?

कौन मूर्ख है वह, सोते अजगर को जिसने छेड़ा है ?

गहरे सागर में क्यों, कौन डुवाता अपना वेड़ा है ?

सच्चमुच कोई करता होगा, दीन प्रजा पर अत्याचार ?

दने का जिसको कि दंड करते है जहाँपनाह विचार ।”

—इत्यादि

श्री प्रेमचन्द-रचित “कर्बला” मे तीसरे अंक के छठे दृश्य मे जैनव कर्बला के मैदान मे हुसेन से कहती है—

“जैनव—हाय मैया ! यह मनहूस जगह है । मुझे लडकपन से

यहाँ की खबर है । हाथ मैया ! इस जगह तुम मुझसे विलुब्ध जाओगे । मैं बैठी देखूँगी और तुम वरछियाँ खाओगे । मुझे मर्दीने भी न पहुँचा सकोगे ! रसूल की औलाद नहीं तवाह हागी, उनकी नामूस यही लुटेगी ? वाय तवदीह ।

इस दशत मे तुम मुझसे विलुब्ध जाओगे भाई ।  
 गर खाक भी छानू तो ना हाथ आवेगा भाई ॥  
 बहिनो को मर्दीने मे न पहुँचाओगे भाई ।  
 मै देखूँगी और वरछियों तुम खाओगे भाई ॥  
 औलाद से वानू की यह लुटने की जगह ह !  
 नामूस से नवी की यही लुटने की जगह है !!  
 ( बेहोश हो जाती है । लोग पानी के छीटे देते हैं )”

“( मोर मुकुट मुरलीधर पुरुष का प्रवेश )

श्री माखनलाल चतुर्वेदी-रचित कृष्णार्जुन युद्ध मे भी इसी अस्वाभाविक पद्य-व्यवहार की भरमार है । प्रथम अंक के चतुर्थ दृश्य से कृष्ण का कारुणिक प्रलाप इस प्रकार है—

पुरुष—( स्वगत ) कौन जानता है, वहाँ क्या होता हांगा ? होता होगा स्मरण करते हुए हृदयो का सहार, मेरा मनन करते हुए आप्रिय व्यापार, और मेरे गुण गाते हुए वियोग से हाहाकार, और चढ़ता होगा मेरी मानसिक मूर्ति पर अश्रुओं का गद्गद् हार ! वृन्दावन, अहा ! वृन्दा—

वृन्दा, तुझ मे भरा हुआ है, मेरे बालकपन का रग ।

लाड़ जसोदा मैया का वह, मैया बलदाऊ का सग ॥

ग्वाल-वाल की सुखद मडली, गौवे, यमुना और निकुंज ।

राधा-सह सखियों का आना, चन्द्र साथ ज्यो तारक पु ज ॥

ध्वनि मुरली की रास-रग वह जल-क्रीडा-स्वच्छद विहार ।

कैसे भूल सकूंगा वृन्दा माखन-मिश्री का उपहार !

हाय, याद वह दुखदायी है, आज कन्हैया रोता है !

नन्दबवा जू मुझसे पूछो, बेटा कह क्या होता है !

उफ़ हृदय शान्त हो । आज कितने ही दिन बाद, मुझे यह स्मृति आई । इन आँसुओं से हृदय तृप्त हुआ । (ठहरकर) थोड़ी देर मुरली बजाऊ, मन का थकन मिटाऊ, पर कौन सुनेगा ? मैं तो हूँ, जी बहलाऊ गा—व्याकुल हृदय को समझाऊगा ।

( कृष्ण का मुरली में एक तान गाना )”

राधेश्यामी नाटको में तो पत्र का समुद्र उमड़ता है । वहाँ एक साँस में गद्य है और दूसरी में पद्य । पहले अंक के चौथे सीन में हमीदा अकमलशाह से कहती है:—

हमीदा—क्यों ? क्यों पसन्द नहीं है ? बेटी क्या बाप की ओलाद नहीं समझी जाती ? बेटी को क्या बेटी की तरह से माँ दूध नहीं पिलाती ?

आज होगी कारगर तालीम मुर्शिद आपकी ।

मैं दिखा दूंगी कि क्या करती है बेटी बाप की ॥

अकमलशाह—यह सब सच है । मगर लडकी, तू फिर भी लडकी है ।

हमीदा—अगर लडकी का सवाल ही मेरे जोश और हौसले का हारिज है, तो लीजिये, मैं आज से लडका हुई जाती हूँ ।



मर्दाना लिबांस पहनती हूँ और हमीदा मे हमीद बनकर अपने बाप को छुड़ाने के वास्ते खाना होती हूँ—

लड़की न समझिये इसे, हे नाम की लड़की ।

तोड़ेगी अभी कुफ़ को इसलाम की लड़की ॥”

इत्यादि ।

डी० एल० राय ने अपने नाटको मे इस पद्य-व्यवहार का बहिष्कार बड़ी अच्छी तरह से किया है । भावोन्माद के अवसर से भी, जब कोई हिन्दी-नाटक का पात्र बड़े जोर से भावोन्मेष मे चिल्लाने लगता है, डी० एल० राय के पात्र बड़ी सौम्यता से अपने विचार प्रकट करते हैं ! शाहजहाँ नाटक के दूसरे अंक के पाँचवें दृश्य मे शायस्ताखा कहता है—

“हिन्दोस्तान के बादशाह गाजी आलमगीर ।

( बुर्का डाले हुए जहानारा का प्रवेश )

जहा०—भूठ बात है ! हिन्दोस्तान का बादशाह औरंगजेब नहीं है । हिन्दोस्तान के बादशाह शाहशाह शाहजहाँ हैं ।

मीर-जुमला—कौन है यह औरत ?

जहा०—कौन है यह औरत ? यह औरत है, बादशाह शाहजहाँ की लड़की जहानारा ।

( बुर्का उलट कर ) क्यो औरंगजेब, तुम्हारा चेहरा यकायक जर्द क्यो पड़ गया ?

औरंगजेब—बहन, तुम यहाँ कहीं ?

जहा०—मैं यहाँ क्यो आई—यह बात औरंगजेब, आज इस तख्त पर मझे से बैठ कर इन्सान की आवाज़ मे पूछने की ताव तुम मे है ?

औरगजेब, मैं यहाँ आई हूँ बादशाह से बगावत करने के तुम्हारे जुर्म की नालिश करने ।

औरग०—किससे !

जहा०—खुदा से ? खुदा नहीं है, यह तुमने सोच रक्खा है औरगजेब ?

औरग०—मैं यहाँ बैठकर उसी खुदा की फकीरी कर रहा हूँ ।

जहा०—चुप रहो ! खुदा का पाक नाम अपनी जवान से न लो । जवान जल जायगी । बिजली और तूफान, भूचाल और बाढ़, आग और मरी !—तुम लाखों बेगुनाह औरत-मर्दों के घर उड़ा-उड़ा कर, तोड़-फोड़ कर, बहाकर, जलाकर तबाह करके चले जाते हो । सिर्फ ऐसे ही लोगो का कुछ नहीं कर सकते ।

औरग०—मुहम्मद ! इस पागल औरत को यहाँ से ले जाओ । यह दरवार है, पागलखाना नहीं । मुहम्मद !

जहा०—देखू, इस दरवार में किसकी मजाल है कि बादशाह शाहजहाँ की लडकी के बदन में हाथ लगाये । वह चाहे औरगजेब का लडका हो चाहे खुद शैतान ही हो ।

औरग०—मुहम्मद ! ले जाओ !

मुहम्मद—माफ कीजिये अब्बाजान । मेरी इतनी मजाल नहीं ।

जसवन्त—बादशाहजादी से ऐसे बर्ताव को हम नहीं सह सकते ।

और सब—कभी नहीं ।

औरग०—सच है ! मैं गुस्से में कैसा अधा हो गया था ! अपनी बहन, बादशाह शाहजहाँ की बेटी से ऐसा बर्ताव करने का हुक्म दे रहा

था। वहन ! सहल में जाओ। इस आस दरवार में सैकड़ों बुरी नजरो के सामने खड़ा होना मुनासिब नहीं। बादशाह शाहजहाँ की लड़की को यह नहीं मोहता।”

हर्ष का विषय है कि श्रीजयशकरप्रसाद जी ने अपने नाटको में पद्य का प्रयोग नहीं के बराबर किया है उन्होंने इस अस्वाभाविकता को भली भाँति समझकर पद्य का प्रयोग प्रायः वहीं किया है जहाँ कोई प्रार्थना अथवा सगीत है। अजातुशत्रु ने पद्य की कुछ भूलें अवश्य हैं। हिन्दी के अन्य नाट्यकारों को भी इस आदर्श-पथ का पथिक बनना चाहिये।

अब मुझे अभिनय के विषय में कुछ कहना है। अभी तक हमारा रग-मच अच्छे अभिनेताओं से सूना है। उसका एक कारण है। भारतवर्ष का सभ्य-समाज मंच को निकृष्ट स्थान समझता है और वहाँ उन्हीं लोगों की कल्पना करता है जो ज्ञान और मान से रहित है। एक धार्मिक कथा है, जो किसी समय ‘कैलकटा रिव्यू’ (Calcutta Review) में प्रकाशित हुई थी। उसका सार यह है कि नाटक की प्रारम्भिक अवस्था में गन्धर्वों और अप्सराओं ने किसी प्रहसन में ऋषि-मुनियों का मजाक उड़ाया था। इस पर ऋषियों ने क्रोध में आकर अभिनेताओं को शाप दिया कि तुम समाज में अपमानित होकर नीची श्रेणी पाओ और शूद्रों के समकक्ष बने रहो। इसी कथा में विश्वास रखकर शायद समाज अपने अच्छे अच्छे पुरुष-रत्न मंच पर नहीं भेजना चाहता। किन्तु अब समय की गति बदल रही है। नाट्यकला का आदर चारों ओर हो रहा है। अभिनेताओं का सम्मान ससार में आश्चर्य की वस्तु है। अभी उस दिन प्रसिद्ध हास्य-अभिनेता चार्ली चेपलिन

संसार के सबसे बड़े आदमियों में परिगणित किया गया था। ऐसी स्थिति में जब संसार नाट्य और मंच-कला में आगे बढ़ रहा है, तब केवल हिन्दी-संसार ही क्यों पीछे रहे ? अब समाज को अपनी विचार-धारा दूसरी ओर मोड़ देनी चाहिए। उसे भी संसार के मंच पर अपने कलाकार उत्कृष्ट अभिनेताओं को भेजना चाहिए। पाश्चात्य देशों ने तो इस कला को सिखलाने के लिये ट्रेडयूनियन की तरह संस्थाएं स्थापित कर ली हैं और बाजार के नियमों की भाँति जितनी अभिनेताओं की माँग होती है उतनी पूर्ति वे लोग करते हैं। ऐसा करने से इस व्यवसाय का महत्व कम नहीं होने पाता। हिन्दी मंच में भी जिस दिन इस प्रकार माँग की पूर्ति होगी वह दिन हिन्दी-मंच की उन्नति का सच्चा दिन होगा।

हिन्दी-मंच पर एक बात की और भी कमी है और वह यह कि स्त्रियाँ नाट्यकला में भाग नहीं लेती। प्राचीन समय के नाटकों में स्त्रियाँ बराबर भाग लेती थीं। गन्धर्वों के साथ अप्सराएँ भी नृत्य और गान करती थीं, किन्तु इस समय मंच पर पुरुष ही स्त्री का काम चला लेते हैं। वे ही स्त्री-रूप में आकर भाव-भागियाँ दिखला कर अपने पुरुष-पन के प्याले में स्त्री-पन की सुकुमार शराब भरते हैं। इसके दो कारण हैं। एक तो परदा और दूसरा शिक्षा का अभाव। ये दोनों बातें पाश्चात्य समाज में नहीं हैं। अतएव वहाँ स्त्रियाँ स्वतन्त्रा-पूर्वक रंग-मंच पर आती हैं। हमें आशा है कि वह दिन शीघ्र ही आयेगा, जब स्त्रियाँ भी अपनी सुकुमार-कला से हिन्दी-रंग-मंच को गौरवान्वित करेगी।

रंग-मंच का सम्बन्ध आधुनिक चित्रपट से बहुत निकट हो गया है अतः उस पर भी विचार कर लेना आवश्यक है।

इस सम्यता और सस्कृति के युग में हिन्दी रग-मच का अस्तित्व ही नहीं, हिन्दी वालों के लिए इससे अधिक अपमान की बात क्या होगी ! हिन्दी नाटकों का प्रणयन रगमच की दृष्टि से भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र ने किया था और सन् १८६८ में उन्होंने विद्यासुन्दर की रचना की थी, किन्तु वह भी ढगला के उसी नाम के नाटक का ही अनुवाद था । आगे चल कर उन्होंने सत्य-हरिश्चन्द्र की रचना की थी, जो काशी में खोला भी गया था और स्वयं बाबू हरिश्चन्द्र ने हरिश्चन्द्र का अभिनय किया था । इस प्रकार भारतेन्दु जी ने नाटकों का सूत्रपात हिन्दी में किया था । यद्यपि उनके नाटक आजकल के नाटक-नियमों की कसौटी पर कैसे नहीं जा सकते । जो हों, उस समय हमारा रगमच विकृत रूप में तैयार होन जा रहा था । भारतेन्दु जी के बाद राधाकृष्णदास ने महाराणा प्रताप अथवा राजस्थान-केसरी की रचना भी नाटकीय तत्वों को दृष्टि में रखकर की थी । उनके बाद अन्य लेखकों ने भी इसी दिशा में प्रयत्न किया था पर उनके नाटक रगमच पर ठीक-ठीक उतर नहीं सके । इसका कारण यही था कि हमारे हिन्दी-लेखकों में नाटक-रचना के विषय में भारतेन्दु जी के समान लगन नहीं थी और न उनके सामने हिन्दी रगमच का रूप ही तैयार था । जब लेखक स्वयं रगमच के स्वरूप से अपरिचित हैं तो उसके नाटकों का रगमच पर सफलता के साथ कैसे अभिनय किया जा सकता है, यह विचारणीय है । बीसवीं शताब्दी के आरम्भ से अब तक और भी अनेक विद्वान लेखकों ने भावपूर्ण सुन्दर नाटकों की रचना की है, पर उनके अनुशीलन से यही विदित होता है कि इन लेखकों ने रगमच की आवश्यकताओं की तरफ बहुत कम ध्यान

दिया है। जैसा मैं पहले कह चुका हूँ हमारे यहाँ के नाटककार अपने यहाँ रंगमंच की सृष्टि करने में उत्सुक नहीं जान पड़ते और न वे रंगमंच के विशेषज्ञ ही होना चाहते हैं। उनके नाटक साहित्यिक दृष्टि से बहुत सुन्दर हैं, भावनाओं के घात-प्रतिघात के मनोहर चित्र हैं, पर अभिनय से बहुत दूर। इलाहाबाद यूनीवर्सिटी के शिक्षित छात्रों ने ऐसे नाटकों को सफलतापूर्वक अभिनय करने में कितना परिश्रम उठाया है, यह वही जान सकता है जिसने पहले नाटक पढ़ कर अभिनय देखा है अथवा जिन्होंने स्वयं अभिनय में भाग लिया है। इन नाटकों को देखना भी दर्शकों के लिए किसी नीरस क्लास में बैठने के दड से कम नहीं था—इसलिए कि दर्शकों की रुचि अभी रंगमंच के साथ साहित्यिक सौन्दर्य देखने की नहीं है। वे अल्फ्रेड थियेट्रिकल कंपनी अथवा कोरेन्थियन कंपनी में पदों के फटने तथा असम्भव वस्तुओं को सम्भव होते हुए देखने के लिए विशेष उत्सुक हैं। वे रंगमंच पर तमाशा देखना चाहते हैं। हमारी रुचि विगाड़ने का सारा भार इन पारसी कंपनियों के सिर पर रखा जा सकता है, जिन्होंने अपने व्यवसाय के सामने हमारे यहाँ के रंगमंच की वास्तविक सृष्टि होने का अवसर ही नहीं आने दिया।

जब हमारे पास न अपना रंगमंच है और न दर्शकों की रुचि में ही सस्मृति है, उस समय हमारे सामने चित्रपट किसी तूफान की तरह आता है। जनता की आँखों में इस चल-चित्र का नशा छा जाता है और वे नाटकघरों में न जाकर सिनेमा-घरों की ओर अपने पैर बढ़ा देते हैं। हमारी जनता तो मनोरंजन चाहती है, उसके साथ जीवन के आदर्श नहीं। इस रुचि की थाह पाकर बहुत सी कंपनियाँ ऐसे चित्रपट बनाने

से प्रवृत्त होती है, जिन्से केवल मनोरंजन-प्रिय जनता की इच्छापूर्ति होती है। इन परिस्थितियों में हमारे चित्रपट पारसी थियेटर्स के अनुवाद हो जाते हैं और उनमें वही असम्भव बातें दिखलाई जाती हैं, जो थियेटर्स की प्रिय घटनाएँ हैं। इस प्रकार चित्रपटों ने थियेटर्स के पदों का अनुसरण कर हमारी जनता की रुचि और भी निकृष्ट कर दी और उन्हें अधिक विलासी बना दिया है। यह सन्देह में हमारे अधिकांश चित्रपटों का परिचय है।

रंगमंच के इतिहास में चित्रपट का महत्वपूर्ण स्थान है। यदि हम चित्रपट को रंगमंच का अमर रूप कहें तो अतिशयोक्ति नहीं होगी। रंगमंच पर जो दृश्य दिखलाये जा सकते हैं, वे अपना अस्तित्व परिमित समय अथवा निश्चित स्थान तक ही रख सकते हैं। पात्र भी एक ही प्रकार का अभिनय सदैव नहीं कर सकते। किन्तु चित्रपट एक बार किये गये दृश्यों को भविष्य के लिए भी सुरक्षित रख सकता है। पात्रों के एक बार के अभिनय को सौ बार उसी भाँति दिखला सकता है। अतएव चित्रपट रंगमंच के पात्रों एवं कार्यों को अमरत्व प्रदान कर देता है। आज सर्वश्रेष्ठ सुन्दर नट 'रुडोल्फ़ वैलटिनो' जीवित नहीं हैं, किन्तु 'ब्लैक रिंगल' में हम अब भी उसका अभिनय देख सकते हैं। उसकी जीविता-वस्था में देख कर प्रसन्न हो सकते हैं और कुछ क्षणों के लिए हम वैलटिनो के साथ इस प्रकार मनोरंजन में मस्त हो जाते हैं जैसे दुनियाँ अब भी उसी प्रकार है और वैलटिनो अब भी जीवित है।

इस परिस्थिति में चित्रपट का मूल्य रंगमंच से बहुत अधिक हो जाता है। चित्रपट एक अमर सन्देश वहन कर सकता है, जो युग-युगान्तर

तक हमें हमारी परिस्थितियों से परिचित करा सकता है। प्रत्येक समय वह हमारे हृदय में नव-जीवन संचार कर सकता है और हमें उन्नति की ओर अग्रसर होने के लिए बाध्य कर सकता है। चित्रपट का महत्व कितना अधिक हो जाता है, जब हम यह सोचते हैं कि मनोरंजन के साथ उपदेश देने की क्षमता चित्रपट ही में है। माता यदि अपने बच्चे से सच बोलने के लिए कहे तो शायद बच्चा यह बात न माने। किन्तु यदि माँ मिठाई देते हुए कहे—‘बच्चे, यह मिठाई लो और सच बोलो’ तो बच्चा दौड़ कर मिठाई लेते हुए कहेगा—‘माँ, अब मैं झूठ क्यों बोलूँगा?’ चित्रपट की शक्ति यही मिठाई वाली माँ है जो हमें सच बोलने के लिए बाध्य कर सकती है। उपदेश की नीरसता चित्रपट में सरसता बन जाती है और हमारी भावनाएँ अपनी शक्ति से उठकर सच्चे पथ की ओर अग्रसर हो जाती हैं। मनोरंजन वह पारस है, जिससे उपदेश का लोहा सोना बनाया जा सकता है।

रंगमंच से चित्रपट में एक और विशेषता है। रंगमंच में स्थान की सीमितता और पात्रों के कार्य करने की अस्वच्छन्दता, दूरी दिखलाने की असमर्थता, स्थल-परिवर्तन की अस्वाभाविकता बनी रहती है। चित्रपट इन सब अभावों के हटा देने में समर्थ हो गया है। स्थान की विभिन्नता, मीलों फैले हुए मनोहर दृश्य, एक हजार फीट उड़ते हुए वायुयानों से दिखाने वाले नीचे के स्थल, पात्रों के कार्यक्षेत्र की पूर्ण स्वच्छन्दता और कार्य-संपादन की स्वाभाविकता चित्रपट में जीवन का आभास ला देती है। इसी जीवन के आभास में मन इस प्रकार भूल जाता है जैसे वह स्वयं उसी कार्य में व्यस्त हो। उसके साथ जीवन



नाचता हुआ आता है और उसे छूवर भाग जाता है । वह उस समय इतना लीन हो जाता है मानो वह अपने ही जीवन की कोई घटना देख रहा हो और उसमें वह स्वयं एक आवश्यक व्यक्ति हो । मनुष्य इस समय अपने को भूला रहता है और यही समय है जब उसके हृदय में कोई बात उठाई जा सकती है । उपदेशक को तो पहले श्रोता का ध्यान अपनी ओर आकर्षित करने के लिए अथक परिश्रम करना पड़ता है । जब श्रोता उपदेशक में विश्वास रख उसकी बात सुनने के लिए तत्पर हो जाता है तब कही उपदेशक के लिए यह अवसर आता है कि वह अपने विचार उसके हृदय तक पहुँचावे । चित्रपट को तो मनुष्य का हृदय आकर्षित करने में कुछ परिश्रम ही नहीं पड़ता । मनुष्य तो मन्त्र-मुग्ध (hypnotised) से ही हो जाते हैं और इसी अवस्था में उन पर अधिक से अधिक प्रभाव डाला जा सकता है ।

इन सब बातों को ध्यानपूर्वक समझने से हमें ज्ञात हो जाता है कि चित्रपट-निर्माता का कर्तव्य कितना कठिन है । किन्तु हम देखते हैं कि भारतवर्ष में चित्रपट के संचालकों के हृदय में अपने कर्तव्य के लिए अणुमात्र भी ध्यान नहीं है । वे आदर्शों और शिक्षा के कायल नहीं हैं । वे चित्रपट के निर्माण करने में केवल इसी का ध्यान रखते हैं कि असुक्त चित्रपट से वे साधारण जनता की वासनामयी प्रवृत्ति को गुदगुदा कर उनसे कितना रुपया वसूल कर सकते हैं । इसीलिये वे सदैव ऐसी कहानी चाहते हैं जो साधारण दर्शकों की रुचि को अपनी ओर आकर्षित कर सके । दुर्भाग्य से भारतीय जनता की रुचि अभी इतनी परिष्कृत नहीं हुई है कि वह सारहीन वासना के उद्दाम वेग से कलुषित चित्रपट का बहिष्कार

कर सके । इस कमजोरी का अनुचित लाभ उठाकर चित्रपट-निर्माता धन-कुवेर बनना चाहते हैं । उनसे राष्ट्र अथवा जातिगौरव के ध्यान की आशा रखना मृग-जल से पानी की आशा रखने के समान है । उनकी इन कुरुचिपूर्ण नीति का एक कारण और हो सकता है और वह यह कि उन्हें एक चित्रपट पर कई हजार रुपये खर्च करने पड़ते हैं । अतएव वे अपने चित्रपट को उसी विषय के रंग में रंगेंगे जो विषय जनता की रुचि के अनुकूल सिद्ध हो चुका है और जिसके कारण उन्हें अपना धन वापिस मिल जाने की आशा है । धन खो जाने की आशका से वे ( जनता की रुचि को जानते हुए भी ) अपने चित्रपट को किसी नये विषय के प्रयोग का साधन नहीं बनावेंगे । यदि विषय जनता की रुचि के अनुकूल न हुआ तो फिल्म किसी भी सिनेमागृह में तीन दिन से अधिक चल ही नहीं सकती और दर्शकों की संख्या भी उजड़ते हुए वसन्त के फूलों के समान ही इधर-उधर न्यून संख्या में होगी । यही कारण है कि वे अपने चित्रपट का वही विषय रखेंगे जिसके बारे में यह निश्चय हो जायगा कि यह विषय चल निकलेगा । पाश्चात्य निर्माताओं के समान वे मनोवेगों के विविध रूपों के अध्ययन करने का न तो प्रयत्न ही करते हैं और न यही चाहते हैं कि उनके चित्रपट के लेखक मनोविज्ञान के विशेषज्ञ या उच्च श्रेणी के उपन्यासकार या कहानी-लेखक हों । वे तो सस्ती कहानी चाहते हैं । यह स्वार्थान्धता वास्तव में अक्षम्य है । वे यह नहीं जानते कि जनता की रुचि और चरित्र को बिगाड़ने या सुधारने की कितनी बड़ी जिम्मेदारी उनके हाथों में है । जनता की रुचि और चरित्र क्या है ? राष्ट्र के भाग्य-निर्माण अथवा उसके कारुणिक पतन की

आधारभूत शक्ति । यदि इसी शक्ति की उपेक्षा कर दी गई तो फिर जातीय जीवन का विषय भविष्य में बहुत अनिश्चित हो सकता है किन्तु इस महत्वपूर्ण दृष्टिकोण से सम्भवतः कोई चित्रपट-निर्माता अपने चित्रपट को नहीं देखता । यह भयानक भूल जो सहस्रो व्यक्तियों के जीवन का तराजू के काटे के समान अनिश्चित दिशा की ओर उन्मुख कर सकती है, चित्रपट-निर्माताओं के मनोरंजन की सामग्री है । यह कितने क्षोभ की बात है ।

चित्रपट निर्माण करने में लेखकों की ओर भी डायरेक्टरी को ध्यान देना उचित है । पाश्चात्य देशों में लेखकों को बड़े सम्मान की दृष्टि से देखा जाता है । वहाँ तो चित्रपट के लिए साधारण कहानी-लेखकों को २०० पाउण्ड मिल जाते हैं । ब्रिटिश इंटरनेशनल पिक्चर्स (British International Pictures) तो लेखकों और अभिनेयों का एक ही प्रकार से सम्मान करता है । हाँ, एक बात अवश्य है । डायरेक्टर अपने चित्रपट को अधिक नाट्यमय (Dramatic) बनाने के लिए कहानी में बहुत कुछ परिवर्तन कर देता है । फिर उसे साहित्यिक सौन्दर्य की परवा नहीं रहती । उसे यह चिन्ता होती है कि कहानी को किस प्रकार मोड़ दे कि वह दर्शकों की आँखों में और भी अधिक कौतूहलजनक बन जावे । उस समय उसे कहानी-लेखक की आत्मा पर प्रहार करते समय किंचित भी दुःख नहीं होता । जब कहानी-लेखक अपनी कहानी की फ़िल्म देखता है तो उसे आश्चर्य हो जाता है कि “ओः मैंने तो इस पात्र में ऐसा काम करने की व्यवस्था ही नहीं की, यह कैसे हो गया ?” ऐसी परिस्थिति बड़ी भयानक होती है । यदि इस प्रकार के परिवर्तन से चित्रपट

सफल हो गया तो लेखक का यश अनेक गुणा बढ़ जाता है और वह अयोग्य होने पर भी अन्य कम्पनी-डायरेक्टरों की दृष्टि में ऊँचा उठ जाता है। और यदि चित्रपट असफल हो गया तो उसका सुयोग्य लेखक भी अपना अर्जित यश खो बैठता है और फिर उसका भविष्य अन्धकार-मय हो जाता है। डायरेक्टरों की यह परिवर्तन-प्रियता लेखकों के भविष्य जीवन की खिलवाड़ ही समझी जानी चाहिए। उनके व्यवसाय की संकुचित दृष्टि लेखकों की शक्ति का असत्य प्रचार कर सकती है। हाल ही में एक प्रसिद्ध फिल्म कम्पनी के एक फिल्म के निर्माण में यही बात हुई। डायरेक्टर ने अपने मन के अनुसार कहानी और वार्तालाप में परिवर्तन किए, जिस पर बेचारे लेखक का कुछ भी अधिकार नहीं था। उसमें कुछ ऐसे असामयिक और असंगत गाने रखे गये जिनके विषय में लेखक को हस्तक्षेप करने का साहस ही नहीं था। वे गाने चाहे साधारण जनता की रुचि के अनुकूल भले ही हों, पर वे न तो सुसूचितपूर्ण ही थे और न सामयिक ही। इसी सम्बन्ध में लेखक ने एक पत्र दिल्ली से प्रकाशित होने वाले 'चित्रपट' के १ सितम्बर १९३३ के १४ वे अंक में प्रकाशित कराया है।

यह है लेखक की स्थिति। वह अपने अधिकारों के लिए लड़ भी नहीं सकता। इंग्लैंड में लेखकों का स्वाभिमान कितना अधिक है ! जान गाल्सवर्दी के 'लायल्टीज' का चित्रपट बहुत वर्षों से स्थगित कर दिया गया है, क्योंकि उन्होंने एक अमेरिकन फर्म को, जिसने उस कृति को चित्रपट के लिए लिया है, फरडिनेड डि लेविस को एक जैनरील बनाने से मना कर दिया है और सम्भवतः उसी प्रकार चित्रित की जावेगी जिसे

प्रकार कि वह लिखी गई है। उसी प्रकार शां भी अपने नाटकों में परिवर्तन नहीं होने देंगे। एच० जी० वेल्स ने एक प्रतिन्यास लिखा था और यद्यपि वह स्पष्टतः अच्छा नहीं था, तथापि परिवर्तन न करने के सिद्धान्त पर उसके चित्रपट की स्वीकृति नहीं दी। उसका अभी तक चित्रपट नहीं बन सका और वह वेल्स का लेखकों के प्रति उचित व्यवहार दिलाने की धारणा का स्मृति-चिन्ह है।

लेखक की लेखनी भी साहित्य और देश की अनेक समस्याओं के हल करने का भार वहन करती है ! वर्तमान लेखक-समुदाय अंग्रेजी चित्रपटों के चरित्रों की चोरी कर अपनी कहानी का निर्माण करते हैं अथवा लैला-मजनू, शीरी-फरहाद, गुल-बकावली जैसी वासी और पुरानी कहानियों को फिर से जनता के सामने लाना चाहते हैं, जिनसे देश और समाज का एक इंच भर भी लाभ नहीं हो सकता। नवयुग और देश के भावी स्वर्णयुग में इस वासनात्मक 'इश्क' की क्या जरूरत है, यह उनका हृदय जाने। अधिक से अधिक किसी पौराणिक कथा का चित्रण कर दिया जाता है, जिस में धर्म की अन्धी भावना के अतिरिक्त कुछ भी नहीं रहता। इससे कूपमडूकवत् जनता के हृदय में भले ही कुछ क्षण के लिए सजीवता आ जावे, किन्तु इससे नवयुग के निर्माण में सहायता नहीं मिल सकती। हम तो अपने लेखकों से यह आशा रखते हैं कि वे भारतीय मनोवृत्ति का ऐसा सुन्दर चित्र हमारे सामने रखे, जिसमें भारत के प्रत्येक व्यक्ति में जीवन आ जावे—ऐसा जीवन नहीं जो क्षणिक हो, पर ऐसा, जिसमें क्रियात्मक शक्ति का आवेर्भाव हो। धार्मिक अन्ध-परंपरा को त्याग कर लेखकों की लेखनियों वास्तविक जीवन के संघर्ष को चित्रित

करे । गरीबों की भूखी आत्माओं में उतर आवे और विलासमय जीवन में क्रान्ति उ पन्न कर दे । हमारे नेत्रों के सामने ऐसी समस्याएँ आ जावे जिन्हें हल करने के लिए हम अपने जीवन का उत्सर्ग कर दें । ऐसे चित्रों का निर्माण हो जिनमें भारतवर्ष का गौरव ससार-प्रसिद्ध हो जावे—भारतवर्ष का भी नाम प्रत्येक शिक्षित व्यक्ति के मुख पर हो । चाहे सत्तर हमें पराधीन जाति देखें, किन्तु वह इसका अनुभव अवश्य कर ले कि हममें जीवन है और अनुचित जीवन के विरुद्ध लोहा लेने की ताकत है ! वास्तव में सच्चे चित्रपट वे ही हैं जो वास्तविक जीवन में उठने वाली समस्याओं के प्रश्नों का उत्तर देने हैं ।

इसके बाद अभिनेता की जिम्मेदारी है । अभिनेताओं को सर्वप्रथम अपने को भारतीय संस्कृति का एक अभिभावक समझकर रगमच पर उतरना चाहिए । चित्रपट का मुख्य विषय प्रायः प्रेम-कथाओं से ही सम्बन्ध रखता है । इसीलिए अभिनेताओं को आलिगन और चुबन की बान सी पड़ी रहती है । बालको अथवा युवको पर इसका क्या प्रभाव पड़ सकता है, यह बतलाने की आवश्यकता नहीं । यही कारण है कि नायको की इस उच्छ्वलता ने सभ्रान्त घर की स्त्रियों को रग-मच पर आने से रोक रक्खा है । अजटा के चित्रपट अफजल के पुनर्चित्रण का रहस्य इस घटना में निहित है । जैसे ही कोई उच्चशिक्षित सभ्रान्त महिला इस वातावरण को देखती है, वह निराश होकर रग मच को टोकर मार कर चली जाती है ।

अभिनेता में सर्वप्रथम तो स्वाभाविकता होनी चाहिए । उसका अभिनय स्वभावानुकूल तथा सयत हो । हाथ-पैर फैकने की अपेक्षा

उसके मुख पर भावाकृति का प्रदर्शन अधिक अर्पणित है । हमारे यहाँ के अभिनेता या तो पाश्चात्य अभिनेताओं की नकल करते हैं अथवा रंगमंच पर आवश्यकता से अधिक उछल-कूद मचाने हैं । एक पात्र का दस आठमियों से भिड़ जाना और उन सब को पीट कर नाफ निकल जाना अथवा बिना मतलब के दम फीट ऊपर कूद जाना और अनेक तरह की कलावाजिया दिखलाना—इस प्रकार की अस्वाभाविक बातों में जनता का मनोरंजन किया जाता है । डगलस फेयर बैंक्स ने 'थीफ ऑफ बगदाद' में इस तरह का खेल कभी दिखलाया था, वस एक बार ही उसकी नकल हिन्दुस्तान में की जाने लगी । अधिकांश चित्रपटों में 'दि थीफ ऑफ बगदाद' की छाया आ गई और मास्टर विटल इण्डियन डगलस के नाम से पुकारे जाने लगे । यह हमारी मौलिकता का नमूना है ।

हमारे अभिनेताओं को गाने का बड़ा शौक है । बात-बात पर गाते हैं । बात-चीत के दो मिनट भी शायद उन्हें कठिन जान पड़ते हैं । दो पात्र बातचीत कर रहे हैं । कुछ बात होने पर एक ने स्वर छेड़ा तो दूसरा कब चुप रह सकता है । उसने भी गाना समाप्त होते ही अपना गाना प्रारम्भ कर दिया । और गाने भी 'सावलिया' 'तिरछी नजरिया' वाले ढंग के । 'सती अनुसूया' चित्रपट इसका साक्षी है । 'अयोध्या का राजा' (King of Ayodhya) में राजा भी अपने मुसाहबों के बीच में गाने लगता है । मानो राजा की अपनी कोई मर्यादा ही नहीं है । शायद अभिनेता समझते हैं कि जनता गाना ही मांगती है । गाना, गाना, गाना । हर्ष की बात है कि अब यह प्रवृत्ति कम हो रही है ।

हमारे अभिनेता चित्रपट के लिए क्या तैयारी करते हैं ? प्रसिद्ध हास्य-रसाभिनेता चैपलिन के विषय में प्रसिद्ध है कि वह यह निश्चित करने के पूर्व कि उसका चित्रपट किस विषय का होगा, पहले सारे सप्ताह में एक वर्ष तक घूम लेगा । हमारे यहाँ इतना बड़ा अभिनेता न तो है ही और न कोई कंपनी अपने अभिनेता को इतनी स्वतन्त्रता ही दे सकती है । किन्तु तो भी अभिनेता का कार्य इतना सरल नहीं है जितना कि हमारे यहाँ के अभिनेताओं ने समझ रक्खा है । एक तो लेखक की मनोवेगों के क्षेत्र में अनुभव-हीनता और दूसरे चित्रपट-निर्माताओं की व्यावसायिक दृष्टि ने अभिनेताओं को भी अकर्मण्य बना रक्खा है । किसी विशेष परिस्थिति में हृदय की क्या दशा होती है, प्रेम घृणा से कैसे परिवर्तित होता है । प्रसन्नता में उदासी किस प्रकार छा जाती है, युद्ध में स्त्री की भावना से कैसे शिथिलता आती है । इनके अध्ययन तथा भावभंगी की न्यूनता ने हमारे चित्रपट को स्वाभाविकता से बहुत दूर फेंक दिया है । हमारे चित्रपट जीवन के चित्र नहीं, वे हैं हमें हसाने अथवा बहलाने के लिए चलने-फिरते तमारे ।

अब हम चित्रपट के भविष्य के विषय में कुछ अपेक्षित बातों का निर्देश करेंगे । चित्रपट का पहला कार्य तो यह होना चाहिए कि वह देश में ऐक्य की भावना का प्रचार करे । जितनी भी जातियाँ अथवा संप्रदाय देश में हैं, उनसे सगठन का सूत्रपात करे । हिन्दू-मुस्लिम वैमनस्य का बीज कहीं भी अंकुरित न होने पावे, प्रत्युत इस प्रकार की परिस्थिति उत्पन्न की जाये कि हिन्दू और मुसलमान पारस्परिक सहायता करते हुए अपने स्वार्थों का बलिदान कर सकते हैं । इसी भावना से देश



ग ऐक्य का प्रचार हो सकता है और चित्रपटों से इसका प्रचार जिस सुगमता से हो सकता है उतना अन्य किसी साधन में नहीं।

चित्रपट के द्वारा हिन्दी भाषा का प्रचार देश के कोने-कोने में हो सकता है और इसी माध्यम से हिन्दी सरलतापूर्वक राष्ट्रभाषा हो सकती है। दुःख है कि चित्रपटों में जिस भाषा का प्रयोग किया जाता है वह न तो हिन्दी ही है और न उर्दू ही। जहाँ हिन्दी भाषा का प्रयोग किया जाता है वहाँ उच्चारण की इतनी भूलें होती हैं कि उन्हें सुनकर हमी आती हैं। 'प्रणाम' का 'परणाम', 'प्रचार' का 'परचार' तो साधारण दोष हैं, पर जहाँ 'ब्रह्म' का 'भ्रम' हो जाता है वहाँ हिन्दी की क्या दशा हो जाती है। यह आवश्यकता नहीं है कि साहित्यिक हिन्दी का प्रयोग ही वार्तालाप में किया जाय, स्वाभाविक रूप से हिन्दुस्तानी या सरल हिन्दी का प्रयोग समीचीन होगा। पर यह निश्चय है कि यदि चित्रपट हिन्दी भाषा के प्रश्न को अपने हाथ में ले और उसका शुद्ध रूप में प्रचार करे तो राष्ट्रभाषा का प्रश्न सहज ही में हल हो सकता है।

चित्रपट के द्वारा हम अपने संगीत और नृत्य को पुनर्जीवित कर सकते हैं। गान और नृत्य में हमारे यहाँ जो कला है वह ससार को सुग्ध कर सकती है। श्रीमती रागिनी देवी और उदयशंकर ने इस सत्य को प्रमाणित कर दिया है। दुर्भाग्य से गान और नृत्य का सम्बन्ध हमारे यहाँ सुशिक्षित समाज से दूर गया है और वह समाज के किसी अपवित्र कोने में ही केन्द्रित हो गया है। अपनी उस उच्च कला से फिर से प्रवीणता पाना अब हम लोगों का कर्तव्य है। चित्रपट में उच्चकोटि के गान और कलायुक्त नृत्य की सृष्टि कर हम अपने समाज का ध्यान इस ओर फिर आकर्षित कर सकते हैं।

चित्रपट के द्वारा हम भारत का सच्चा चित्र गींच कर जनता के सामने रख सकते हैं। ग्राम्य-जीवन की कठिनाइयाँ, गरीबों की उदर-ज्वाला, किसानों की अशहायना, धनियों का अत्याचार, विधवाओं की करुणामय दिनचर्या, बूढ़ों का वामनामय विलास, यह सब हम दो घंटे में जनता के हृदय तक पहुँचा सकते हैं। जनता समझ जाय कि देश किस ओर जा रहा है, गाँवों को हम किस प्रकार सुधार सकते हैं, हरिजनों को हम कैसे सुखी कर सकते हैं, आदि-आदि। देश को एक बार फिर से अपना गृह-प्रबन्ध करने की आवश्यकता है और यह चित्रपट द्वारा बहुत सुगम है।

चित्रपट-निर्माताओं ने हमारे यहाँ के उपन्यासकारों और कहानी-लेखकों को अभी तक बड़ी उपेक्षा की दृष्टि से देखा है। उन्होंने हमारे कलाकारों को इस योग्य समझा ही नहीं कि वे भी चित्रपट के योग्य हैं। इसीलिए हमारे चित्रपट में हमें कोई जीवन का अच्छा चित्र देखने को नहीं मिलता। हर्य की बात है कि इस क्षेत्र में भी अब आशा का प्रभात उदय हो रहा है।

---

## कविता का जन्म



कविता कैसे लिखी जाती है ? यह प्रश्न कवि के लिए जितना विचित्र है, आलोचक या पाठक के लिए उतना ही कौतूहल-जनक । प्रश्न करने पर कवि कह देगा कि मैं कैसे कहूँ कि मैं कविता किस प्रकार लिखता हूँ । विचार उठने है, मैं उन्हें रोक नहीं सकता और कभी टहलने हुए, कभी बिस्तर पर लेटे हुए, शाम की धु धली छाया में या उपा के खिलने प्रवाश में कुछ गुनगुनाता हूँ और कविता, जिसे आप श्रेष्ठ कविता कहते हैं, अपना रूप निर्माण कर लेती है । पाठक या आलोचक आश्चर्य में पड़ जाता है । वह कहता है : यह हो कैसे सकता है ! इतने सुन्दर विचार, ऐसी अमर कल्पनाएँ, ये स्मरणीय सूक्तियाँ इतनी आसानी से लिख कैसे जाती हैं ! कवि को न जाने कितना सोचना पड़ता होगा या उसकी साधना कितनी गहरी होगी ! वह न जाने किस लोक में विचरण करता होगा, तभी तो वह भापा को छूता है और भापा कचन बन जाती है । और वह अपनी समस्त कुतूहलता अपने प्रश्न में भरकर पूछता है—कविता का जन्म कैसे होता है ? ऐसा ही प्रश्न आज मेरे सामने है ।

मैं सोचता हूँ : इस प्रश्न का उत्तर किस प्रकार दूँ । आप चाहते हैं कवि आलोचक बन जाय और अपने मुख को शीशे में देखकर अपने नाक-नकशे का वर्णन स्वयं करे, लेकिन वह अच्छे और बुरे का मापदण्ड कैसे निर्धारित करे ? हिन्दी साहित्य में तुलसीदासजी ही को लोजिए ।

उनकी कविता विश्व का शृंगार है, वे महाकवि हैं लेकिन जब उनकी कविता के संबध में निर्देश आता है तो वे कहते हैं :—

कवित विवेक एक नहि मोरे, सत्य कहौ लिखि कागद कोरे ।

तुलसीदास ने यह केवल मात्र नम्रतावश ही कहा हो ऐसी बात नहीं है क्योंकि यदि आप उनकी 'विनयपत्रिका' और 'कवितावली' का उत्तरकांड पढ़ें तो ज्ञात हो जायगा कि वे अपने विषय में कितनी सच्चाई और आत्मीयता के साथ अपने जीवन की समस्याओं पर प्रकाश डालते हैं या आत्मनिन्दा के कितने स्पष्ट भाव व्यक्त करते हैं। कवि के दृष्टिकोण से उसकी कविता क्या है और संसार उसका क्या मूल्य समझता है, यह तुलसीदासजी की कविता को देखने से स्पष्ट ही ज्ञात हो सकेगा। यों तो संसार में अनेक कवि ऐसे भी हैं जो अपने को महाकवियों की श्रेणी में रखते हुए अपनी महानता की घोषणा करते हैं और जो उनकी सराहना नहीं करते वे मनुष्यता की श्रेणी से भी नीचे गिरा दिए जाते हैं।

कविता के इतिहास में प्रथम कविता महर्षि वाल्मीकि के कंठ से कौचवर्ध के विषाद से नेत्र की अश्रुधारा के साथ निकली कही जाती है, किन्तु संसार में कविता की सृष्टि उस समय से आरंभ हो गई होगी जब करुणा, आकर्षण और आत्म-समर्पण की तीनों भावनाओं ने कवि के हृदय में एक ऐसी विह्वलता भर दी होगी जिसे वह अपने हृदय में सभाल नहीं सका होगा और ये तीनों भावनाएं त्रिवेणी की भांति एक होकर भाषा के पथ पर बढ़ी होगी।

कविता का यही आदि-स्रोत है। मैं यह सब आलोचक के नाते कह रहा हूँ, यदि कवि-रस से कहना पड़े तो उसकी मीमांसा करने का अव-

काश मेरे पास न होगा । कविता कैसे लिखी जाती है, यह सचमुच में देहा प्रश्न है । इसका उत्तर केवल इस रूप में दिया जा सकता है कि कविता लिख चुकने के पहले या बाद मन की जो परिस्थिति रह जाती है उससे कविता लिखने के समय की परिस्थिति की कल्पना की जाय । जैसे बाद के उतर जाने पर किनारे पर बने हुए लहरों के चिन्ह रह जाय और उनसे लहरों का आन्दोलन की कल्पना की जाय । में इसी मार्ग के सहारे, समभव है, अपने मन का चित्र आपको दे सकूँ ।

अनेक बार ऐसा हुआ है कि बड़ी घटनाएँ मुझे प्रभावित नहीं कर सकी और छोटी से छोटी घटनाओं ने मुझे लिखने के लिए विवश कर दिया है । ऐसा क्यों हुआ है, मैं नहीं कह सकता । समभव है, मेरी मानसिक परिस्थितियों में बड़ी घटनाओं ने गहराई तक जाने की शक्ति न पाई हो और छोटी घटनाएँ मन में पूरी तरह पैठ गई हो । बात कुछ वैसी ही रही हो जैसे पैसिल बनाते समय चाकू लगने से उतना दर्द नहीं होता जितना अनायास आलपीन के चुभने से हो जाता है । जब तक खून उगली पर नहीं वह निकलता तब तक तो चाकू का लगना एक तीखी कटन लेकर ही रह जाता है । लेकिन आलपीन के चुभने से तो रोम-रोम सिहर उठता है । उसी प्रकार छोटी घटनाएँ कभी-कभी दिल हिला देती है, वे नावक के तीर की तरह गम्भीर घाव कर देती हैं ।

जैसे ही यह घटना हृदय पर आघात करती है वैसे ही मन में एक गम्भीरता आ जाती है, चाहे जितने विनोद की घटना हो । वह जब लेखनी से उतरने के लिए मचलने लगती है तो मन में गम्भीरता आ ही जाती है । क्योंकि तब वह विनोद अपना अतरंग भाग अधिक से

अधिक बढ़ाने की चेष्टा करता है, अपना निर्माण करने लगता है और मन उसे स्वाभाविक से भी अधिक आकर्षक रूप देने के लिए कुछ सोचने लगता है । दूसरे शब्दों में यह कह लीजिए कि जीवन की यह स्वाभाविकता कला का सहारा खोजने लगती है और अपने रूप को अमरत्व प्रदान करने के लिए बड़ी से बड़ी भावना की भूमि पर फैल जाना चाहती है । आप प्रश्न कर सकते हैं कि फिर आपके मन में विचार किस तरह आते हैं ? मैं स्वयं नहीं जानता कि विचार किस तरह और कहाँ से उठते हैं, लेकिन इतना अवश्य कह सकता हूँ कि घटना जब मन पर चोट करती है तो मन में विचारों की क्रिया और प्रतिक्रिया उसी तरह आरम्भ हो जाती है जिस तरह बालू की बत्ती में आग लगाने पर आग बारूद के कणों को जलाते हुए आगे बढ़ने लगती है और बारूद के कण जैसे उस आग को खींचते हुए अपने प्राणों तक ले जाना चाहते हैं । विचारों में एक क्रान्ति सी होने लगती है और वे एक दूसरे से संघर्ष करते हुए आगे आने की चेष्टा करने लगते हैं । इस चेष्टा में ऐसा भी सम्भव हो जाता है कि तत्काल उठे हुए विचारों में ऐसे विचार भी उठते चले आते हैं जो बरसों पहले किसी विशेष परिस्थिति में किसी विशेष घटना-स्थल पर उठे थे । मैं यह तो कह सकता हूँ कि जब काश्मीर में प्रकृति की चित्रशाला में बैठ कर मैं 'हिमहास' लिख रहा था, उस समय प्रकृति का चित्र उपस्थित करते समय मेरे मन में वे स्मृतियाँ भी जाग उठी थी जो मैंने बुलखड के पर्वतीय प्रदेशों के सौन्दर्य का अवलोकन करते समय प्राप्त की थी । ये स्मृतियाँ प्रधान चित्र की सहायिका मात्र होकर आती हैं और संचारी भावों की तरह

स्थायी भाव को बल देती रहती है। भावों के इन्हीं सघणों और आन्दोलनों में मन खो जाता है और वह आनन्द में भ्रमने लगता है। यह आनन्द मन को समस्त परिस्थितियों से ऊपर उठा देता है और वह भूल जाता है कि मैं क्या और कैसे लिख रहा हूँ। तब भावनाएँ उसकी स्वामिनी बन जाती हैं और वह एक स्टेनोग्राफ़र की तरह अपनी स्वामिनी के भावों और शब्दों को ही नहीं, उसकी श्रुति-भंगिमा को भी लिखता चल जाता है। उमंगे वह आत्म-विस्मृत हो जाता है तथा कविता और उसमें एक तादात्म्य-सा स्थापित हो जाता है। फिर वह जिज्ञासा उठती है कि कविता कैसे बन जाती है ! मैं यही कह सकता हूँ कि इन विचारों में डूब कर जो मुख्य संवेदना कवि को मिलती है उसी के सूत्र को पकड़ कर वह अपनी प्रधान भावनाओं पर पैर रखता हुआ आगे बढ़ता जाता है और काव्य-रचना के शिखर पर पहुँच जाता है। जिस प्रकार मेरी छोटी बिल्ली मिनी पलग से भूलते हुए नमड़े के एक छोर पर अपने तेज नाखून गड़ा कर ऊँचे पलग पर चढ़ जाती है। कवि को मैं ऐसी उपमा नहीं देना चाहता था लेकिन वस्तुस्थिति का चित्र कुछ ऐसा ही है। ऊपर ले जाने वाले भावों के क्रम में कल्पना बिना प्रयास ही आगे बढ़ने लगती है और चित्र वैसे ही पूर्ण हो जाता है जैसे शैशव के कोमल क्षणों में यौवन की मादकता आ जाती है। जिस प्रकार समय की गति अप्रतिहत रूप से बिना किसी को जतलाए हुए चलती जाती है और हम चौककर कह देते हैं, अरे इतनी जल्दी इतने वर्ष बीत गए, उसी तरह कविता शैशव की चपलता से उठकर अनायास यौवन में सुसज्जित हो जाती है। यहाँ मैं उन कवियों

की वार्त नहीं कहता जो 'जमक' को जमाने के लिए या श्लेष का प्रवेश कराने के लिए शब्दों की बनावट और उनकी ध्वनि को मन की तराजू पर तौलते रहते हैं और शब्दों की प्रदर्शिनी सजाने के लिए घंटों प्रयास करते हैं। जो कविता का वरदान उसके स्वाभाविक रूप में पाते हैं वे तो कविता में उसी प्रकार बहते चले जाते हैं जैसे दीपदान में संजोया हुआ दीपक प्रवाह में नाचता हुआ चला जाता है।

ऊपर के कथन से यह स्पष्ट हो जाएगा कि कविता का परिश्रम से कोई सम्बन्ध नहीं है। उसके लिखने में प्रयास करना तो वैसी ही बात मालूम होती है जैसी गोपियों ने उद्धव से कही थी :

हम तें हरि कबहूँ न उदास,

तुम सों प्रेमकथा को कहिवो मनहुँ काटिवो घास

मेरे दृष्टिकोण में 'प्रेमकथा' के स्थान पर 'कविता' आसानी के साथ रक्खी जा सकती है और परिश्रम करके लिखी हुई कविता घास काटने की क्रिया ही कही जा सकती है।

कविता किस प्रकार लिखी जाती है इसका कुछ संकेत गोस्वामी तुलसीदासजी ने अपने 'रामचरितमानस' में किया है। वे लिखते हैं :

हृदय सिधु मति सीप समाना । स्वाती समूह कहहि सुजाना ।

जो वरषै वर वारि विचारू । होहि कवित मुक्ता मनि चारू ॥

हृदय तो सागर के समान है, और मति या कविता की भावनों सीप के समान है जो हृदय-सागर में डूबी हुई है। काव्य की प्रतिभा या सरस्वती स्वाती नक्षत्र के समान है। यदि इस अवसर पर सुदूर विचारों का जल बरस जाय तो उस भावनारूपी सीप में कविता का मोती बन जाय।



सीप में मोती का निर्माण एक अवसर-विशेष की बात है और यदि कही सौभाग्य ने ऐसा अवसर आ जाय तभी कविता की मृष्टि हो सकती है। श्रेष्ठ कविता भी संयोग से ही बनती है। वह भी पतिभा के किसी अवसर-विशेष पर जाग्रत होन पर।

अतः मैं कविता को एक दैवी वरदान मानता हूँ जो किसी संयोग से ही व्यक्ति-विशेष को मिलता है। याँ तो लिखने में कितनी ही लेखनियों घिस गई है किंतु वास्तव में वही लेखनी सार्थक है जिससे श्रेष्ठ कविता प्रनायास ही निकल जाती है। अपनी कविता के सम्यन्ध में मुझे कुछ कहने का अधिकार नहीं है, किन्तु भावनातिरेक में मैंने जो कविताएं लिखी हैं उनमें से एक कविता उपस्थित करता हूँ :

प्रिय, तुम भूले मैं क्या गाऊ  
जिस ध्वनि में तुम वसे उसे जग के कण कण में क्या बिखराऊं  
शब्दों के अधखुले द्वार से  
अभिलाषाएं निकल न पातीं  
उच्छ्वासों के लघु लघु पथ पर  
इच्छाएं चल कर थक जातीं  
आह, स्वप्न संकेतों से मैं कैसे तुम को पास बुलाऊं  
प्रिय, तुम भूले मैं क्या गाऊं  
जुही सुरभि की एक लहर से  
निशा वह गई डूबे तारे  
अश्रु-बिन्दु में डूब डूब कर  
हम-तारे ये कभी न हारे

अपने दुख की इस जाग्रति में तुम्हें जगा कर क्या सुख पाऊँ

प्रिय, तुम भूले मैं क्या गाऊँ

अन्त मे मैं यही कहना चाहता हूँ कि कविता बिना किसी परिश्रम के आप से आप हृदय मे उठती है और रात्रि के निरभ्र आकाश मे चमकते हुए तारो की भाँति फैल कर सार आकाश को व्याप्त कर लेती है । किसी भी कारीगर को, चाहे वह देवता ही क्यों न हो, एक-एक तारे को आकाश मे ठोक कर जडने की आवश्यकता नहीं पडती । सारे तारे एक साथ ही निकल आते है, जैसे किसी ने रत्नराशि के सामने का परदा हटा दिया हो और हमारी आंखे इस सौन्दर्य को देखकर आश्चर्यचकित हो गई हों ।

---

## आज का साहित्य



आज हम साहित्य और संस्कृति के क्षेत्र में कहाँ हैं, इसका परिचय हम किस प्रकार दें ? वर्तमान युग कष्टों की एक शृङ्खला है । यद्यपि युद्ध समाप्त हो गया है तथापि हम एक साधारण मानव की सुविधाओं के अधिकारी भी नहीं हैं । वस्त्र के लिए हमने अपना व्यक्तित्व दे दिया है, अन्न के लिए हमने अपनी आत्मा बेच दी है । पिछले वर्ष बंगाल ने अपने न जाने कितने लाख लालों को इसी भूख की ज्वाला में जला दिया । जहाँ आत्मा के ऊपर भूखा शरीर बैठ गया है, जहाँ क्रय-विक्रय के काटों पर रूप और शृंगार तुल गया है, वहाँ ऐसी परिस्थितियों में मानवता कराह रही है । दुर्भाग्य की बात है कि जनता में इसकी प्रतिक्रिया नहीं हुई । यदि जनता दासत्व की शृङ्खला में इतनी जकड़ी हुई है कि उसे अपने मानव जीवन का अभिमान नहीं है तो कम से कम कवियों और लेखकों में तो इसकी प्रतिक्रिया होती, वे तो जनता के कष्टों से सिहर उठते, किंतु हमने देखा कि हमारे लेखक और कवि अपने देश की इन परिस्थितियों से उदासीन बने रहे । उनके काल्पनिक ससार में इस कठोर सत्य का प्रवेश नहीं हो सका । आज हिन्दी में कितने उपन्यास हैं जो देश की इस भयानक परिस्थिति से प्रेरित होकर लिखे गए ? कितने नाटक हैं जिनमें देश की इस अर्धमृत और अर्धनग्न जनता के प्रति

सहानुभूति प्रदर्शित की गई, कितने खडकाव्य, महाकाव्य या सुक्तक-काव्य है, जिनमे जनता का यह करुण आर्त्तनाद गूज सका ? ऐसी रचनाएं हिन्दी ससार की व्यापकता को देखते हुए नहीं के बराबर हुई है । इससे तो यही ज्ञात होता है कि हमारा वर्तमान साहित्य जनता का साहित्य नहीं है । उसकी पक्तियों में जनता के प्राणों का स्पन्दन नहीं है । वह न तो जनता से सहानुभूति रखता है और न जनता उसे अपना रही है । ऐसी परिस्थिति में यह स्वाभाविक ही है कि हमारे साहित्य में बड़ी सजधज के साथ प्रकाशित होने वाली रचनाएं लोकप्रिय नहीं हो सकी । हमारे कवियों के कितने गीत हैं जो जनता की जवान पर चढ़ सके हैं ? कितने नाटक हैं जो गाव-गाव खेले गए हैं, कितने उपन्यास हैं जिनकी कथा-शैली में जनता के कंठ का द्रवित स्वर है ? स्वर्गीय श्री प्रेमचन्द को छोड़कर कोई दूसरा उपन्यासकार नहीं, जिसने तिल-तिलकर मरने वाले होरी से भिन्न किसी दूसरे किसान को समझा हो, जिसने प्रेम और विग्रह की धूप-छाह से बनी पत्ते-परायणा धनिया का प्रतिरूप उपस्थित किया हो । अपने जीवन में घटित होने वाली, जीवन के चारों ओर अविराम गति से बहने वाली घटनाओं के प्रति यह उपेक्षा कैसी ? मुझे तो ज्ञात होता है कि अभी हमारे अधिकांश साहित्यकारों में जीवन के वस्तुवाद को कलात्मक रूप से आत्मसात् करने की क्षमता नहीं आई । हमने वास्तविक जीवन की रुक्षता में निहित सौन्दर्य नहीं पहिचाना । हम जीवन की भयानक सुन्दरता नहीं देख सके । विशिष्ट घटनाओं को उनके रूप में सजाने पर एक जीवनगत सत्य और सौन्दर्य दीख पड़ता है । जिस प्रकार ऊट देखने में बड़ा बेडौल मालूम होता है । लकी-लकी टांगें,

टेढ़ी गर्दन, पीठ पर कुबड़, छोटी-सी पूछ आदि । किन्तु जब यही ऊट आपके प्रदेश की मरुभूमि में एक सीधी रेखा में क्रमवद्ध होकर अनेक ऊंटों के साथ चलता है और आप उसे प्रातःकाल या संध्याकाल के धुधले-से हलके प्रकाश में देखते हैं तो आपको मालूम होता है जैसे क्षितिज पर जीवन की लंबी लहर बल खाती हुई, धीरे-धीरे आगे बढ़ रही है । ऊंट के वेडौल आकार की विषमता, समता का रूप लेकर आपके नेत्रों को सौन्दर्य का निमन्त्रण देती है । इसी प्रकार जीवन की विषमताओं को एक क्रम में अथवा उनकी गतिशीलता में सजाकर हम जीवनगत सत्य का सौन्दर्य देख लेते हैं । यह हमारे अधिकांश कलाकारों द्वारा नहीं हो सका ।

इन जीवनगत विषमताओं के चित्रण का—वास्तविक दारुण पृथिव्यतियों के चित्रण का—पूर्ण समर्थक होते हुए भी मैं आजकल के अधिकांश प्रगतिशील लेखकों या कवियों से सहमत नहीं हो सका । उन्होंने हमें जीवन के वास्तविक और सच्चे चित्र देने की चेष्टा की है किन्तु यह सत्य उन्होंने हमें तब दिया है जब उन्होंने साहित्य के समस्त सौन्दर्य को नष्ट कर दिया है । चिरन्तन साहित्य की कुछ मान्यताएं हैं । साहित्य केवल आज की सर्पत्ति नहीं है, वह परंपरागत संपत्ति है । लोक-कल्याण, सुरुचि और लालित्य उसकी नैसर्गिक विशेषताएं हैं । बिना सुरुचि और लालित्य के लिखा गया साहित्य किसी अखबार का संवाद-संग्रह मात्र माना जा सकता है । अतः जब हम आगामी परंपरा के जीवन और कल्याण की भावना से ही साहित्य का निर्माण करते हैं तो हमें सुरुचि और मानव-मन को आकर्षित करने वाले सौन्दर्य को ध्यान में तो रखना ही पड़ेगा ।

प्रगतिशील लेखकों की रचनाओं में इन दोनों ही का अभाव है। वे तो जैसे साहित्य के मसस्त नियमों को नष्ट भ्रष्ट करने में अपने उद्देश्य की पूर्ति देखते हैं। रुढ़िया तोड़ना एक बात है और मान्यताएं नष्ट करना विल्कुल दूसरी बात। हमारे इन लेखकों ने इन दोनों में कोई अन्तर नहीं रक्खा। एक भिरे से उन्होंने 'एटम बम' गिरा दिये हैं और उनके चारों ओर साहित्य की शोभा और श्री का सहाय ही सहार दीख पड़ता है। मैं इन मित्रों से कहूँगा कि वे एक क्षण रुके, साहित्य-सृजन एक उत्तरदायित्वपूर्ण कर्तव्य है। वे सोचें और समझें कि वे क्या करने जा रहे हैं। पिछली शताब्दियों से आने वाले साहित्य में दर्जनों क्रांतियाँ हुईं किन्तु हमारे साहित्य की मान्यताएं नष्ट नहीं हो सकी। आज सोशलिज्म के उधार लिए हुए विचारों के प्रदर्शन में वे साहित्य में केवल आग की लाट ही देखना चाहते हैं, उसकी सारी मान्यताओं में उच्छ्रूलता का नग्न ताण्डव ही देखना चाहते हैं? मुझे भय है कि जिस तरह आज कम्यूनिस्ट दल कांग्रेस से अलग हो रहा है, उसी प्रकार ये प्रगतिशील लेखक कहीं हिन्दी साहित्य से निर्वासित न कर दिए जावें।

मेरा विचार तो यह है कि जनता के जागरण की वाणी लेकर हमारे कलाकार पूर्ण प्रगतिशील बनें किन्तु इस प्रगतिशीलता में साहित्यिक सुरुष्टि का ध्यान रहे। उनकी रचनाओं में भले ही रस-सत्तार और अलंकार-प्रियता न रहे किन्तु फिर भी साहित्य के स्वस्थ सौंदर्य का ध्यान तो रहे। उनका साहित्य जनता से दूर न जाने पावे। साहित्य के लिए जनता से दूर जाने का अर्थ-मृत्यु है।

प्रेरणाओं से सजीव संपर्क रखना ही साहित्य के लिए सजीवनी है।

और फिर वह साहित्य ही क्या जो समाज के क्रोध में पोषित होकर समाज का निर्माण न करे ? जिस प्रकार बीज से फूल उत्पन्न होता है और फिर वही फूल बीज की सृष्टि करता है, उसी प्रकार समाज से साहित्य उत्पन्न होता है और फिर वही साहित्य समाज के निर्माण में सहायक होता है । समाज की प्रेरणाओं से रहित कलाकार अपनी कल्पना की रचनाएँ उसी प्रकार किया करता है जिस प्रकार कमरे के एक कोने में बैठी हुई एक मकड़ी जाला बुनती रहती है । उसे क्या ध्यान कि आज इस कमरे में बैठने के लिए कितने कवि या भले आदमाँ आए । उसे तो अपने जाले से काम, और जिस तरह मेरा नाकर उन जाले को एक दिन झाड़ू से साफ़ कर देगा, उसी तरह समय अपने वर्षों की झाड़ू से समाज के जीवन से रहित उन उलझी हुई कल्पनाओं को झाड़ कर साफ़ कर देगा । इसके पर्याय, जीवन के ओज से भरे हुए साहित्य की काँति प्रतिदिन उदय होने वाले सूर्य की भाँति कभी पुरानी या धूमिल नहीं होगी और तब ऐसा कलाकार या कवि जनता का प्रतिनिधि होगा । निराशा में वह आशा के गीत गाएगा और मरण में जीवन की आरती सजाएगा । उसकी वाणी में वायु की गतिशीलता और तरलता आएगी जिसके स्पर्श मात्र से मुरझाए हुए मन एक बार फिर से चैतन्य हो जाएंगे । वह भारती के मन्दिर में अपनी स्वरलहरी से ऐसे गीत गाएगा कि जड़ भी चैतन्य हो जाएंगे, पराजित भी विजयी बन सकेंगे । ऐसे ही स्वरो में राठौड़राज प्रिथ्वीराज ने एक 'साखरा गीत' गाया था ।

नर तेथ निमाणा निलजी नारी, अकवर गाहक वट अबट  
चौहटें तिए जाँयर चीतोड़ों बेचे किम रजपूत बट

और इस गीत से राणा प्रताप महाराणा प्रताप बने । क्या आज हमारे देश की पराधीनता में ऐसे गीत नहीं गाए जा सकते ? रूस में जो क्रांतियां हुईं, उनके पीछे साहित्य का बहुत बड़ा हाथ रहा । उपन्यासकारों ने ऐसे कथानकों की सृष्टि की जो देश के अन्तःकरण को झकझोर सकें । आज हिन्दी में भी वैसे उपन्यास क्यों नहीं लिखे जा सकते ? प्रणय के प्रथम पाठ से ही उपन्यासका प्रणयन क्यों होता है ? हमारे देश में तो रगमच निर्मित ही नहीं हो पाया कन्तु जो नाटक विद्यार्थियों या मभा-ममितियों के द्वारा खेले जाते हैं, उन में हमारी समस्याओं पर प्रकाश क्यों नहीं डाला जाता ? ऐसी बहुत सी बातें हैं जिनका अभाव आज हमारे साहित्य में ग्वटक रहा है ।

यह तो ललित साहित्य की बात हुई । उपयोगी साहित्य का भी प्रश्न हमारे सामने है । वैज्ञानिक विषयों पर हमारे साहित्य में बहुत कम काम हुआ है । प्रयाग की विज्ञान-परिषद् का प्रयत्न इस दिशा में श्लाघ्य रहा है, किन्तु एक संस्था अपनी सीमित शक्तियों से कितना काम कर सकती है ? जब हम हिन्दी को कालेजों और विश्वविद्यालयों में शिक्षा के माध्यम बनाने का प्रस्ताव रखते हैं तो उच्च कक्षाओं में पढ़ाये जाने वाले पाठ्य-ग्रन्थों का प्रश्न हमारे सामने उपस्थित हो जाता है । हम अभी तक एम० ए० और एम-एस० सी० में पढ़ाये जाने योग्य पाठ्य-ग्रन्थों को तैयार नहीं कर सके हैं । कठिनाई वैज्ञानिक विषयों में विशिष्ट शब्दों ( Technical Terms ) के प्रयोग करने की है । निर्णय की बात यह है कि अंग्रेजी के ही विशिष्ट शब्दों का प्रयोग हिन्दी साहित्य में हो या संस्कृत धातुओं के आधार पर उन शब्दों के हिन्दी में पर्याय बनाये



जाय । यद्यपि पहले दृष्टिकोण के पक्ष में कुछ विद्वान् अवश्य हैं किन्तु मेरे विचार से भाषा और साहित्य की एकरूपता के लिए उन विशिष्ट शब्दों के हिन्दी-पर्याय आवश्यक है । यह बात दूसरी है कि हम अन्तराष्ट्रीय सुविधा के लिए अंग्रेजी विशिष्ट शब्दों का प्रयोग भी सुविधानुसार कर लें, किन्तु हमारे साहित्य की समृद्धि के लिए और हमारी आवश्यकताओं को देखते हुए हमारे पास उच्चतम वैज्ञानिक शब्दावली का हिन्दी कोष भी मौजूद रहना चाहिए । यदि हम यह कोष तैयार कर लें तो उच्चतम कक्षाओं के पाठ्य-ग्रन्थ भी हम हिन्दी में ही प्रस्तुत कर सकते हैं और विश्वविद्यालय की ऊँची कक्षाओं में हिन्दी ही को माध्यम बना सकते हैं । डा० धीरेन्द्र वर्मा के निरीक्षण में प्रयाग की भारतीय हिन्दी परिषद् ने इस दिशा में प्रयत्न किया है और वैज्ञानिक विषयों के पारिभाषिक शब्द-कोष तैयार करने की योजना को बहुत कुछ आगे बढ़ाया है । परिषद् का यह कार्य अगले वर्ष तक समाप्त हो जायगा और हिन्दी को प्रतिष्ठित विशेषज्ञों द्वारा प्रस्तुत किया हुआ पारिभाषिक शब्द-कोष प्राप्त हो सकेगा जिससे पाठ्य पुस्तकों के निर्माण में विशेष सुविधा होगी । प्रान्तीय भाषाओं को शिक्षा का माध्यम बनाने के प्रश्न पर प्रयाग विश्वविद्यालय ने विचार-विनियम किया है । इस-समय तक उसने प्रत्येक विषय-में हिन्दी या उर्दू में निबन्ध का प्रश्नपत्र अनिवार्य कर दिया है । माध्यम की दिशा में इसे पहला कदम समझना चाहिए । आशा है, इसी प्रकार अन्य विश्वविद्यालय भी इस दिशा में प्रगतिशील होंगे । हम उपयोगी साहित्य के लिए केवल पाठ्य-पुस्तकें ही नहीं चाहते किन्तु ऐसा गंभीर साहित्य भी चाहते हैं जिससे देश में विज्ञान के विषय पर हिन्दी-

भाषा-भाषियों द्वारा खोज का कार्य भी सरलता से चलाया जा सके और आधुनिक वैज्ञानिक प्रगति में हिन्दी के अनेक विद्वानों का सक्रिय सहयोग रह सके ।

साहित्य की समस्याओं के साथ भाषा का प्रश्न भी जटिल रूप धारण कर रहा है । हिन्दी, हिन्दुस्तानी और उर्दू के रूपों को लेकर देश में जो अलग-अलग दल बन गए हैं, उनसे आप अपरिचित नहीं हैं । विश्व-वद्य महात्मा गांधी ने हिन्दी-साहित्य-सम्मेलन से अपना संपर्क हटा लिया है, यह बड़ी बलेशकर बात है, किन्तु सतोष केवल उनकी इस बात पर है कि वे सम्मेलन से बाहर रहकर भी सम्मेलन की और अधिक सहायता कर सकेंगे । हिन्दी और हिन्दुस्तानी का नाम लेकर जो दल अपने-अपने तर्क उपस्थित कर रहे हैं, उनमें एक बात तो समान-रूप से वर्तमान है कि वे सभी देश की राष्ट्र-भाषा को अधिक से अधिक व्यापक और सुविधाजनक रूप देना चाहते हैं । मैं भी राष्ट्र-भाषा की आवश्यकताओं को ध्यान में रखकर इससे सहमत हूँ किन्तु किसी भी भाषा से द्वेष न रखते हुए मैं यह बात स्पष्ट रूप से घोषित करना चाहता हूँ कि राष्ट्र-भाषा बंही होनी चाहिए जिससे राष्ट्र के अन्तर्गत निवास करनेवाले विविध प्रान्तीय भाषाओं के लोग भी अपनी भाषा-विषयक आवश्यकताओं की पूर्ति कर सकें । आधुनिक भारतीय भाषाओं में हिन्दी, बंगाली, गुजराती, मराठी, पंजाबी, उड़िया और सिन्धी तथा द्रविड़ भाषाओं में तामिल, तेलगू, कन्नड और मलयालम प्रमुख हैं । हमें राष्ट्र-भाषा के निर्माण में इन सभी भाषाओं का ध्यान रखना होगा । भारतीय भाषाएँ तो संस्कृत की परंपरा में हैं ही, द्रविड़ भाषाओं पर भी संस्कृत

का प्रभाव है । अतः हिन्दी को राष्ट्र-भाषा के रूप में संस्कृत के ऐसे शब्द-समूहों से अपना संबंध बनाए रखना होगा जो इन विविध भाषाओं में समझे जाते हैं और व्यवहार में लाये जाते हैं । अतः राष्ट्रभाषा के मूलधार में संस्कृत से निकली हुई भाषा-विषयक परम्परा ही होनी चाहिए । वही बात अरबी और फारसी के शब्दों की जिनका प्रवेश करना आजकल राष्ट्रभाषा में अनिवार्य समझा जाता है । अरबी, फारसी या उर्दू ( जो हिन्दी ही की एक शैली मात्र है ) किसी प्रकार भी अवहेलना की दृष्टि से नहीं देखी जा सकती । मुसलमानों के संपर्क से ही इस ंश में अरबी और फारसी के शब्दों को लेकर हिन्दी के झोड़ में उर्दू का जन्म हुआ और फल-स्वरूप हमारी भाषा में भी अरबी और फारसी के सैकड़ों शब्दों का प्रवेश हुआ । य शब्द आज भी हमारी भाषा में मिलकर हमारा हो गए हैं । इन्हें भाषा से अलग करना भाषा की हानि ही करना है । किन्तु जब हिन्दुस्तानी के रूप में लगभग उर्दू ही राष्ट्र-भाषा के लिए प्रस्तुत की जाती है तो विषय चिन्त्य हो जाता है । उर्दू, भाषा के रूप में कितनी व्यापक हो पाई है, इस संबंध में दो मत नहीं हो सकते । व्यावहारिकता में केवल उत्तरी भारत में वह विशुद्ध रूप से बोली और समझी जाती है, वह भी नगरों में, गाँवों में नहीं । नगरों में भी अशिक्षित जनता के द्वारा—प्रमुखतः मुसलमानों के द्वारा । नगरों के अशिक्षित मुसलमान भी स्थान-विशेष की बोली बोलते हैं । गाँवों में तो हिन्दुओं और मुसलमानों में भाषा-विषयक कोई भेद ही नहीं है । ऐसी स्थिति में उत्तरी भारत के कुछ नगरों के सांप्रदायिक दृष्टि-कोण रखने वाले कुछ व्यक्तियों के आग्रह से महाद्वीप के समान इस

विशाल देश की राष्ट्रभाषा प्रमुखतः अरबी और फारसी शब्दों में लदी हो जो अधिकांश राष्ट्र के लिए दुर्वोध हो, न्याय के विपरीत बात होगी। यह बात दूसरी है कि राजनीतिक आवश्यकताओं ने उर्दू-स्वरूपिणी हिन्दुस्तानी को बल दे दिया हो और देवनागरी लिपि के साथ ही साथ फारसी लिपि का सीखना भी अनिवार्य बना दिया हो, किन्तु देश की भाषा-विषयक परिस्थिति इस राजनीतिक आवश्यकता से मेल नहीं खाती। हाँ, हिन्दी को अधिक से अधिक सरल, सुग्राह्य और स्वाभाविक बनाने के लिए केवल संस्कृत के तत्सम शब्द ही काम नहीं दे सकेंगे, हमें तद्भव, देशज और सरल अरबी, फारसी तथा अंग्रेजी शब्दों को भी स्वीकार करना होगा। विदेशी शब्दों का हम उसी स्थिति में स्वीकार करेंगे जब वे जनता के लिए सुबोध और सरल एवं भाषा के लिए अभिव्यजनात्मक शक्ति के पूरक सिद्ध होंगे। अपरिचित, दुरुह, और बेमेल शब्दों को राष्ट्रभाषा में स्थान देना उसकी सुबोधता और प्राचीन भाषाओं की स्वीकृति में बाधक सिद्ध होगा। मेरा प्रस्ताव तो यह है कि भारत में बोली जाने वाली प्रत्येक प्रान्तीय भाषा अपने व्यवहार में आने वाले अरबी, फारसी और अंग्रेजी शब्दों के अलग-अलग कोष तैयार करे। उन सब कोषों का मिलान करने से ज्ञात हो जाएगा कि कितने विदेशी शब्द समानरूप से देश की सभी भाषाओं में समझे जाते हैं। वे सब विदेशी शब्द तो राष्ट्रभाषा हिन्दी में रहेंगे ही। साथ ही साथ ऐसे शब्द जो किसी भाषा में विशेष रूप से प्रयुक्त होते हैं, विचार-विनिमय के बाद स्वीकृत किए जावेंगे। इस शैली से राष्ट्रभाषा का रूप सभी के लिए सुलभ और न्याय-संगत होगा। यों ही भाषा के स्वाभाविक विकास में

विश्वास रखता हूँ किन्तु जब राजनीतिक और अन्य कारणों से कोई भाषा हम पर लादी जा सकती है, तो हम राष्ट्रभाषा के निर्माण में भी तर्क और युक्ति से काम क्यों नहीं ले सकते ? जहाँ तक लिपि से संबंध है, मैं निश्चित रूप से कहता हूँ कि हिन्दी या हिन्दुस्तानी की एक ही लिपि होनी चाहिए—और वह लिपि देवनागरी है जो मसाल की सब से शुद्ध और सबसे अधिक वैज्ञानिक लिपि है। यो अन्य लिपियों का सीखना बुरा नहीं है किन्तु यह वैकल्पिक हो, अनिवार्य न हो।

आल इंडिया रेडियो हिन्दुस्तानी के नाम से जिस ऊर्ध्व का प्रचार करना चाहता है, वह भाषा न तो हमारी सृष्टि की है, न हमारे संस्कारों की। आल इंडिया रेडियो अपनी नीति में दृढ़ और अटल है। साहित्य सम्मेलन ने अपने जयपुर-अधिदेशन में इस भाषा-नीति का घोर विरोध किया और उसे सक्रिय आन्दोलन का रूप दिया, किन्तु रेडियो-विभाग ने इसकी पूर्ण उपेक्षा की। हिन्दी के लेखकों और कवियों ने उसका पूर्ण बहिष्कार किया किन्तु रेडियो-विभाग ने इसकी जरा भी चिन्ता नहीं की। यदि की होती तो आज रेडियो की भाषा का रूप ही दूसरा होता। अपनी खालिस उर्ध्व के बीच में 'देश', 'समाज', 'पूर्व' और 'पच्छिम' जैसे दो चार शब्दों को स्थान देकर वे अपनी भाषा को हिन्दुस्तानी कहते हुए लोगों को मुलावे में नहीं डाल सकते। राष्ट्रभाषा के संबंध में मैं अपना मत स्पष्ट कर ही चुका हूँ। ऐसी ही राष्ट्रभाषा में रेडियो से सवाद वितरित हो। रेडियो ने सम्मेलन के आन्दोलन को जिस उपेक्षा-भाव से देखा है, वह हिन्दी भाषा-भाषियों के लिए अशुभ है। मालूम होता है कि इस उपेक्षा की जड़ बहुत गहरी है और इस जड़

का पोषण भी किती अदृश्य स्रोत-से हो रहा है। हमने अपने आन्दोलन को अधिक दूर तक पहुँचाना होगा और तब हमारी समस्या के हाल की सूत नजर आएगी।

यह एक आश्चर्य की बात है कि जहाँ भाषा के निर्माण के लिए लोग प्रयत्नशील हैं, वहाँ भाषा के सुधार के लिए लोग प्रयत्नशील नहीं हैं। लेखकों, कवियों और पत्रकारों द्वारा भाषा की सुचारुता पर जो आघात हो रहे हैं, उनकी ओर हमने ध्यान ही नहीं दिया है। इस संबंध में श्री रामचन्द्र वर्मा ने 'अच्छी हिन्दी' पुस्तक लिखकर हिन्दी लेखकों और विद्यार्थियों का विशेष उपकार किया है। मैं तो चाहता हूँ कि उस प्रकार की पुस्तकें अधिक से अधिक संख्या में प्रकाशित हो और अनिवार्य रूप से हिन्दी भाषा-भाषियों के हाथ में रक्खी जावे। इस सुधार को एक आन्दोलन का रूप देना उचित होगा। मैं तो आज दैन्यता हूँ कि भाषा के बोलने के संबंध में अधिक से अधिक लापरवाही बरती जाती है। मेरे विश्वविद्यालय ही में किन्हीं दो विद्यार्थियों की बातचीत सुन लीजिए। उनके सारे वार्तालाप में सभ्यतः एक भी वाक्य ऐसा न होगा जिसे आप अच्छी हिन्दी कह सकें। उदाहरण के लिए मेरे एक विद्यार्थी ने एक दिन मुझ से कहा—“डाक्टर साहब, आप उस मीटिंग में प्रेजेंट नहीं थे। बड़ा इंटरेस्टिंग डिस्कशन हुआ। मैं स्पीकर के प्वाइंट ऑफ व्यू से एग्री नहीं कर सका और मैंने ऐसी फोर्सफुल स्पीच डेलीवर की कि ग्राइएन्स वाज मूव्ड कमलीटली एंड दि हाउस वाज इन माइ फेवर।” मैंने, उमे उसी समय रोक कर कहा कि मैं नहीं समझा। जग हिन्दी में कहिए। वह लज्जित हुआ और ‘एक्सक्यूज् मी’ कह कर चला गया।

उसने 'क्षमा कीजिए' नहीं कहा । यह हिन्दी है जो आजकल हमारे विद्यार्थी बोलते हैं । इन्हें अपनी भाषा के लिए कोई गौरव नहीं है, जेसा मुह गे आता है, वैसा ही बोलते चले जाते हैं । शायद उन्होंने एक क्षण कभी यह नहीं सोचा कि भाषा के प्रति भी उनका कोई दत्तव्य है । पहले किसी जमाने में अपनी भाषा में अंग्रेजी शब्दों का मिश्रण शिक्षित और सुमस्कृत कहलाने का माप-दण्ड समझा जाता था, किन्तु अब यह बात नहीं रही । अब तो पश्चिमी वातावरण ने अंग्रेजी की बाहे बहुत लम्बी कर दी है । उस दिन बाजार में खड़ा एक ग्रामीण कह रहा था—  
 “ई ससुर कुटाल का आटा तो सिमिन्ट अस दिखात बा ।” यह बात छोड़िए, किन्तु यदि अंग्रेजी की सजाओ, उसके विशेषणों और क्रिया-विशेषणों के मिश्रण की यही प्रवृत्ति भाषा में रही तो आज से सौ वर्ष बाद हिन्दी से संवर्ध लेने के लिए आज की हिन्दुस्तानी की भाँति कोई इंगलिस्तानी भाषा खड़ी होगी और वही राष्ट्रभाषा होने के लिए हिन्दी से युद्ध करेगी । भाषा-सुधार के संवध में हमारा जो गम्भीर उत्तरदायित्व है, उसे अभी हम आँख खोल कर नहीं देख सकते, यह हमारा नैतिक पतन है ।

अपने साहित्य-निर्माण के सम्बन्ध में मुझ कहना तो बहुत है लेकिन समय के अभाव में मैं कुछ बातें संक्षेप में ही कहूँगा । साहित्य की उन्नति के लिए हमें एक सप्तवर्षीय योजना बनानी चाहिए । यह योजना या तो साहित्य सम्मेलन की ओर से हो, या नागरी प्रचारिणी सभा की ओर से । जो संस्थायें इस कार्य में योग दे सकती हैं, या देना चाहती हैं, वे अपने को योजना चलाने वाली संस्था से सम्बद्ध करा लें । इस

योजना में हमें साहित्य को समृद्ध और अग्रशील बनाने के लिए समस्त साधन जुटाने चाहिए। इस कार्य की योजना में कम से कम पाँच लाख की निधि एकत्र की जाय और प्रत्येक वर्ष में उठाये जाने वाले विषयों का वर्गीकरण कर दिया जाय। फिर उस विषय के विशेषज्ञों की समितियों का संगठन हो और विशेषज्ञों को उत्साहवर्धक पारिश्रमिक देकर एक निश्चित अवधि के भीतर आयोजित कार्य की संपूर्ण सामग्री संकलित कर ली जाय। तत्पश्चात् उसका एक विशिष्ट समिति द्वारा संपादन और प्रकाशन हो और इस तरह उस वर्ष का कार्यक्रम समाप्त कर दिया जाय। यदि पाँच वर्षों में यह कार्य समाप्त न हो तो अवधि बढ़ाई जा सकती है। अथवा इस योजना को दो भागों में विभाजित कर दो या तीन सप्ताह एक साथ ही अपना कार्य चला सकती है। ये सप्ताह चाहें जिस तरह तरह विषय का वर्गीकरण करें किन्तु हमारे साहित्य की जो प्रमुख आवश्यकताएँ हैं उनकी ओर मैं आपका ध्यान आकर्षित करना चाहता हूँ :

१—हमारे साहित्य में प्राचीन कवियों और लेखकों की रचनाओं के सुसंपादित संस्करणों की बहुत कमी है। जब तक ये संस्करण प्रामाणिक रूप से संपादित नहीं किए जावेंगे तब तक हम अपने प्रसिद्ध कवियों या लेखकों की रचनाओं के मूल्यांकन में कहा तक आश्वस्त हो सकते हैं ? हमारे देश भर में प्राचीन हस्तलिखित ग्रंथ बिखरे पड़े हैं। उन्हें एकत्रित करने के लिए कोई भी अखिल भारतवर्षीय प्रयत्न नहीं हुआ। नागरी प्रचारिणी सभा ने इस क्षेत्र में अवश्य प्रशासनात्मक कार्य किया किन्तु उसका क्षेत्र सीमित रहा और धन-बल न होने के कारण



कार्यकर्त्ताओं द्वारा सतोपजनक रूप से कार्य चल नहीं सका। प्रसन्नता की बात है कि हिन्दी विद्यापीठ उदयपुर ने गजस्थान से हिन्दी के हस्त-लिखित ग्रंथों की खोज का प्रथम भाग प्रकाशित किया है। श्री जनार्दन राय, प्रधानमंत्री, हिन्दी विद्यापीठ, उदयपुर ने इस कार्य का संचालन नड़ी योग्यता से किया है। राजस्थान कवियों और चारणों की जन्मभूमि होने के कारण हस्तलिखित ग्रंथों का गाढ़ा सा है। यहाँ अनेक ग्रंथों की अनेक हस्तलिखित प्रतियाँ मिलेंगी। सगदन करने वाले विद्वान् जानते हैं कि हस्तलिखित ग्रंथों के वंश और कुल होते हैं जिनकी शाखाएँ चलती हैं। कभी-कभी अति आधुनिक काल का हस्तलिखित ग्रंथ विश्वस्त और प्रामाणिक कुल का होने के कारण अधिक मान्य होता है और कभी-कभी प्राचीन काल का हस्तलिखित ग्रंथ किसी दूर की शाखा का होने के कारण विश्वस्त नहीं माना जाता। इसलिए एक ग्रंथ की अनेक हस्तलिखित प्रतियों को यों ही नहीं छोड़ देना चाहिए किन्तु उनके पाठान्तर के दृष्टिकोण से उनके कुलों का निर्णय करना चाहिए और अत्यन्त विश्वस्त कुल का पाठ स्वीकार होना चाहिए। इस कार्य के लिए विद्यापीठ को सगदन-कला में दक्ष अनेक विद्वानों को निमंत्रित करना चाहिए। मुझे उम दिन अत्यन्त प्रसन्नता होगी जब विद्यापीठ सारे देश में हस्तलिखित ग्रंथों की खोज कर प्राचीन कवियों के प्रामाणिक सस्करण प्रस्तुत करने में समर्थ होगा। विद्यापीठ के इस सगल-कार्य में देश की सभी सस्थाओं को सहयोग देना चाहिए।

२—दूसरी आवश्यकता यह है कि हमें देश के समस्त प्रान्तीय

साहित्य से अपना सम्पर्क स्थापित करना चाहिए । यह सम्पर्क दो प्रकार से स्थापित हो सकता है । एक तो इस तरह कि हम अपने विश्वविद्यालयों के पाठ्यक्रम में इन प्रान्तीय भाषाओं को वैकल्पिक विषय बनावे (जैसा सम्मेलन के हिन्दी विश्वविद्यालय के 'रत्न' का पाठ्यक्रम है ) और अपनी आगे आने वाली परंपरा के हृदय में अन्य प्रांतीय साहित्यों के प्रति सहानुभूति का बीजारोपण करे और दूसरा प्रकार यह हो सकता है कि हम प्रत्येक प्रांतीय साहित्य के उत्कृष्ट ग्रंथों का हिन्दी में अनुवाद करना प्रारंभ कर दें । इससे हम हिन्दी का भावक्षेत्र जितना अधिक विस्तृत और व्यापक बनायेंगे उतना ही अधिक उसे अन्य प्रांतीय भाषाओं की गति-विधि के अनुकूल भी बना सकेंगे । यदि इसके लिए हम प्रांतीय भाषाओं के उत्कृष्ट कलाकारों की एक समिति का संगठन करें तो यह एक अभूतपूर्व व्यवस्था होगी ।

३—तीसरी आवश्यकता वैज्ञानिक साहित्य के प्रणयन की है । इसका उल्लेख मैं ऊपर कर चुका हूँ । इस साहित्य के द्वारा हम कालेजों और विश्वविद्यालयों में हिन्दी के माध्यम से ऊँची से ऊँची शिक्षा दे सकते हैं और राष्ट्र के सभी प्रकार के उपयोगी ज्ञान को अपने अध्ययन की परिधि में ला सकते हैं ।

४—चौथी आवश्यकता अपने समालोचना-शास्त्र को व्यवस्थित करने की है । आज जिन दशाओं में और जिन प्रभावों में साहित्य-सृजन हो रहा है उनका मूल्यांकन, संस्कृत के प्राचीन समालोचना-शास्त्र से नहीं किया जा सकता । साथ ही हमारे भारतीय जीवन के कोड में लिखा हुआ और हमारे संस्कारों से सम्पन्न साहित्य केवल पश्चिमो-

भाषाओं के प्रभावों के कारण ही, एकमात्र पश्चिम के मापदंड से नहीं मापा जा सकता । इसलिए प्राचीन और आधुनिक समालोचना-शास्त्र के समन्वय से हमें अपने साहित्य के लिए एक नवीन समालोचना-शास्त्र का निर्माण करना चाहिए जिससे हम अपनी राजनीति, समाज और साहित्य की परिस्थितियों में लिखी हुई रचनाओं को पश्चिमी विचार-धारा के प्रभावों की दृष्टि से भी उचित ढंग से समझ सकें । यह कार्य किसी महत्वपूर्ण संस्था के द्वारा ही होना चाहिए जो प्राचीन और आधुनिक साहित्यों के विद्वानों की एक समिति की आयोजना करे और साहित्य पर प्रभावों का विश्लेषण करते हुए अपने साहित्यिक आदर्शों को स्थिर कर सके ।

५—पाँचवी आवश्यकता हमारे ग्राम-गीतों के सकलन की है । यद्यपि यह योजना बहुत वर्षों से चल रही है किन्तु इस कार्य को व्यवस्थित रूप में चलाने का प्रयत्न अभी तक नहीं हुआ । हमारा दश कृषि-प्रधान होने के कारण ग्रामों से परिपूर्ण है । उनकी उन्नति और विकास पर हमारा राष्ट्र का विकास अवलंबित है । ग्रामों की उन्नति उनकी भाषा और संस्कृति को ठीक ढंग से समझने और उनकी व्यवस्था के संघर्ष में सक्रिय होने में है । हमारे ग्राम ही हमारी प्राचीन सभ्यता और संस्कृति के केन्द्र हैं । उनके पास हमारे आदर्शों, व्यवहारों और मनोविज्ञान का पैना कोष है जिसकी अवहेलना कर हम अपना व्यक्तित्व खो देंगे । जीवन के सरल और गहरा मनोविज्ञान की पवित्र गंगा हमारे ग्रामगीतों में तरंगित हो रही है । वह पश्चिमी शिक्षा के वस्तुवाद की ऊष्मा से प्रतिदिन मग्न रही है । हमारा कर्तव्य है कि हम युग-युग से चले आने

वाले उस सांस्कृतिक इतिहास की रक्षा करें। ग्राम-गीतो की अत्यन्त हृदय-ग्राही अनुभूतियाँ हिंदी काव्य के लिए प्रेरणाएं प्रदान कर सकती हैं। पं० रामनरेश त्रिपाठी ने इस सम्बन्ध में कदम उठाया था। उनके बाद इस क्षेत्र में कोई विशेष कार्य नहीं हुआ। प्रांतीय सम्मेलनों में ग्रामगीत, लोकोक्तियाँ, कहावतें आदि एकत्रित करने के प्रस्ताव तो अवश्य स्वीकृत होते हैं किंतु उनके अनुसार कार्य नहीं किया जाता। ग्रामो के ऐसे सैकड़ों तद्भव शब्द हैं जो राष्ट्रभाषा हिन्दी में स्वीकार किए जा सकते हैं और जिनसे हमारी भाषा की अभिव्यजनात्मक शक्ति में वृद्धि हो सकती है किंतु इस महान् भाषा और साहित्य-संपत्ति पर अभी तक हमारा ध्यान गया ही नहीं। इस सम्बन्ध में मैं श्री बनारसीदास चतुर्वेदी से सहमत होते हुए भी जनपद साहित्य को प्रश्रय देने का समर्थन करता हूँ। यह जनपद साहित्य हमारी राष्ट्रभाषा के लिए अपरिमित बल का स्रोत होगा क्योंकि उसका सम्बन्ध देश के एक विशाल जन-समुदाय से होगा। ग्रामगीतो, कहावतो और लोकोक्तियों का सकलन ऐसे साहित्य के निर्माण का पहला कार्यक्रम होना चाहिए।

६—हमारी छठी आवश्यकता भाषा और लिपिसुधार की है। भाषा की सरलता, सुबोधता और भाव-व्यजक शक्ति को हमें अधिक व्यवस्थित और वैज्ञानिक बनाना है। इसी प्रकार लिपि में हमें ऐसे संशोधन मान लेना चाहिए जो अक्षर-विज्ञान के सिद्धान्तों के विरोध में न होते हुए आधुनिक मुद्रण-कला के गुणों को अपना सकें। इस सम्बन्ध में साहित्य सम्मेलन ने अवश्य कुछ कार्य किया है किंतु वह अभी तक सर्वमान्य नहीं हो सका। उस कार्य को गति देने की बड़ी आवश्यकता है। इसके

साथ ही 'टाइप राइटर' के अक्षरक्रम और अक्षर-सौंदर्य पर भी ध्यान देना आवश्यक है। इसके बिना हमारी वाङ्मयलिपियों की बड़ी दुर्दशा हो रही है।

७—सातवी आवश्यकता अपने प्रकाशन कार्य को संयोजित और नियंत्रित करना है। आजकल हमारा साहित्य अपनी आवश्यकताओं को न देखते हुए मनमाने ढंग पर प्रकाशित हो रहा है। कहानियों की बाढ़ ने तो हमें आक्रांत कर दिया है। केवल कहानी के ही अनेक मासिक पत्र हिन्दी में निकल रहे हैं। यदि इन मासिक पत्रों की कहानियाँ उच्च कोटि की हों तो हमें सतोष हो सकता है, किन्तु ये कहानियाँ वास्तव के चित्रों को अत्यन्त नग्न रूप से उपस्थित करती हैं जिनसे हमारी रुचि विकृत हो सकती है। हमारा साहित्य का ऐसी कहानियों की आवश्यकता नहीं है। दश के इस नव जागरण में हमें साहित्य के अन्य अंगों के विकास की आवश्यकता है। हम उनके प्रकाशन की ओर ध्यान ही नहीं दे रहे हैं। हमारा साहित्यकार भी आर्थिक दुर्दशाओं में पड़कर जनता के मनोरञ्जन के लिए, उन्हीं के मनोविज्ञान के अनुरूप साहित्य लिखते चले जा रहे हैं। उन्हें रुककर अपने उत्तरदायित्व की ओर देखना चाहिए। श्रीमती महादेवी वर्मा द्वारा स्थापित 'साहित्यकार ससद' से हमें ऐसी आशा हो रही है कि वह हमारे लेखकों की आर्थिक दशा सुधारते हुए उनकी कृतियों के प्रकाशन का मार्ग-निर्देश भी करेगा।

इनके अतिरिक्त हमारी अनेक आवश्यकताएँ हैं। हिन्दी के केन्द्र में रेडियो स्टेशन की स्थापना, कवि-सम्मेलन का नियन्त्रण और उसका

उपयोग. हिन्दी में ग्लोज कार्य की गतिशीलता और अपने साहित्यकारों के अभिनन्दन आदि अनेक कार्य हैं जिन्हें हम संगठित रूप में चला सकते हैं। हमें प्रयत्न करना चाहिये कि हम अपने रंगमंच का विकास भी कर सकें। हमें एक नाट्य-मंच की स्थापना करना चाहिये जिसमें हम रंगमंच की स्वाभाविकता, व्यावहारिकता और सौन्दर्य-सृष्टि के आदर्शों पर विचार करें। ग्लेश-विन्यास की सांस्कृतिक और सामाजिक रूपरेखा, यवनिकाओं की उपयुक्तता, संगीत की उपादेयता आदि पर हम विशिष्ट विद्वानों के मापण और विचार-विनिमय की आयोजना करें। माय ही प्रतिष्ठित नाटककारों के नाटकों के अभिनय भी प्रस्तुत करें। हम दिशा में श्री चन्द्रगुप्त विद्यालकार का प्रयास सराहनीय है। नागरी पत्रारिणी समा और प्रयाग विश्वविद्यालय ड्रामेटिक एसोसियेशन के द्वारा श्री जयशकरप्रसाद के चन्द्रगुप्त का सफलतापूर्वक अभिनय हमारे गौरव की बात है। हम चाहते हैं कि साहित्य-सम्मेलन के प्रत्येक वार्षिक अधिवेशन पर हमारे किसी प्रतिष्ठित नाटककार के नाटक का एक सुन्दर अभिनय हो जाया करे। अभी तो हमें श्री जयशकरप्रसाद के सभी नाटकों को रंगमंच पर लाने की चेष्टा करनी चाहिए।





